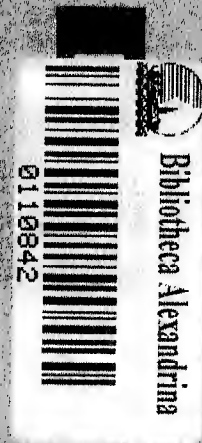


چان پول سارتر

ما الأواب

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي هلال



ما الكتابة
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب
ما الأواب

نخبة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة - القاهرة

جان پول سمارتو

ما الأدب؟

الكتور محمد عيسى هلال



للطباعة والنشر والتوزيع
البحال، القاهرة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف . وهو الذي يكثر التجنى عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقروا مسؤولية التأثير وحرية معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أغلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تتعد لي أعمالاً كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لا التزام بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لا بد ينتمى إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على معرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي ينظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحكاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستهيم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان ، ما كان لنا أن ننبه عليه ، لولا أنه يتردد على ألسنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الجادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعدلها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة

لا تصدر إلا عن فئتين : المتوانين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن نقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن نهض دراساتنا فى الأدب والنقد ، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الجادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبى بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعميق ، لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا اتجاهًا عامًا جماليًا وفلسفيًا به نربط وعينا الإنسانى والقومى بوعينا الأدبى الناضج المكتمل وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح المثمر .

والكتاب الذى نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية^(١) لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقدمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبى ، من وجهة نظر تمثل فى مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الاتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، على أننا نبينا - فى تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الجدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : (ما الأدب) ويشمل الجزء الأكبر من المجلد الثانى من كتاب سارتر الذى عنوانه : (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار اليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » والثانية عنوانها « تأميم الأدب » ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنها لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب ؟ » وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أننا

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها محلها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى كتابنا : الأدب المقارن ، الفصل السادس من الباب الثانى .

ذكرنا منها في تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف في تعريفه لمعنى الكتابة ؛ وهو موضوع النصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في جملتها ، ووضعنا هذه النقاط في صدر كل فصل بخروف تخالف حروف ترجمة النص . وحرصنا على أن نشرح ، في إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشاراته التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل . وعلقتنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوي ما أمدني به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحثني كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعثرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذي نعقد عليه الأمل في النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد . وإلى من يتصدون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأي ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المناادة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظري الفلسفي الذي يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بيته ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .

والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمي هلال

مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحسق يقول غنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم ، هاذا تنتظر كى تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » ويقول كاتب كبير التزم فى أدبه أحيانا كثيرة ، ولم يلتزم كذلك فى أكثر الأحيان . ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً . انظر مثلاً الرسامين السوفيتين » ويشكو منى ناقد شيخ « هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ، فى مجلتكم ^(١) يتبدى . فى وفاحة ، احتقار فنون القول والكتابة » ومن ذوى العقول الدنيا من سمانى : الرأس العنيد . وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ، ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود ^(٢) . الأدب مؤلف نال منه الجهد فى النهوض بأدبه من حرب لحرب . ويشير اسمه أحيانا بين الشيوخ ذكريات رخوة ، ويعرف ، والحمد لله عددا من الفضلاء أمالهم الأكبر هم الخلود . وخطبى فى نظر صحفى أمريكى مغمور هو أنى لم أقرأ قط « برجسون » ^(٣) ولا « فرويد » ^(٤) أما « فلوير » الذى لم يلتزم فى أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط على تسلط نائب الضمير . ويتغامز بعض الخبثاء قائلين : « وما تنول فى الشعر ؟ والرسم والموسيقى ؟ أتريد أن تجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجدلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هى الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن جذبدا فى الزعة الشعبية ^(٥) على نحو أعنف » .

(١) هى مجلة العصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك فى أول الجزء الثانى من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع (ما الأدب) كما أشرنا إلى ذلك فى مقدمتنا .

(٢) سينضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتصلوا من التبعة فى مواجهة مسائل عصرهم بالحديث فى مبادئ عامة لا تربط بوعى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، نعلنا بأنهم ينشدون الخلود لأدبهم ، وطما منهم أن التعق فى وعى العصر الذى يعيشون فيه يجعل أدبهم موقوتاً ، يموت ناشاء المسائل الموقوتة المعاصرة التى اتخذها أدبهم موضوعاً له . وسيدحض المؤلف هذه الحجج فى مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة فى الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرسى يعتمد فى فلسفته على الحدس المبس على معطيات المباشرة للشعور ، و « التطور الخالق » ، وهو فى نفس الوقت لا يخقر شأن التفكير ؛ وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها فى المجتمع ، ومن كتبه فى ذلك : « مصدر الخلق والدين » . (٤) سيمحمود فرويد ، العالم النفسى (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، أول من تحدث عملياً -- وتجريبياً عن عالم اللاشعور ، وأثر بحوته فى النقد الأدبى الحديث ، وفى نشأة المذهب السريالى الذى سيقاشه المؤلف بخاصة فى الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر فى فلسفة الإحياء عند المتأخرين من الرمزيين .

(٥) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أبى صغير ، ظهر فى فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد على ساد أدب الأميلوبيين الحالى ، وزيد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن بهزوا فى أدبهم =

كم من حماقات !! ذلك أنهم يقرون مسرعون دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد وليس في الأمر مسلاة ، لا لى ولكم ، ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقد يدينونى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولن ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

« بخاصة في قصصهم - بوصف صغار الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يعارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أديهم . ويغلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لظلم لا تستطيع الخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتبهم « ليون ليونيه » و « أوجين دالى » ومن أشهر شعرائهم « لا براشبرى » . وليست النزعة الشعبية جديدة لا من حيث اتخاذها مبدأ ومذهباً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يخال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان ، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني - ميدان المعاني هو النثر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها - النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالا لتجاوزه مستقبلا رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجا من التبعة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكاتب على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ ، فالجمال فيه قوة دمة تعمل عملها عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابها من أنفسهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخرية « سارتر » من هؤلاء لحصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لداتها ، ونفيهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة للوجوديين في تقديمهم)

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة من صفات الجوهر^(١) - في رأى سبينوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقا قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الاستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذي يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية . بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى . أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب . بل في المادة أيضاً . فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول . إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فمثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « مرلوبوتى » M. Ponti ^(١) - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً يخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمها ويحوم حولها كضباب القيط . وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المزهى ؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المزى التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها ^(٢) . نعم قد يستطيع - اصطلاحاً - عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمت . عرفاً من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » . فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخترقها نظرى رامياً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدى . إنى أنساها ولا أحفل بغزارتها المتوثبة كالزبد ولا بعرفها المستوفز ، إننى لم أعرها إنتباهاً . ومعنى هذا أنى لم أسلك حيالها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر وورنين الملعقة في الصحن أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها . ويتأمل في صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهوراً بجلالها ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١].

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه الألوان معنى محدد ، أى يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك في أن هذا المزيج تغمره

(١) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالسربون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجى . أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعتها على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه . على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرفها حق التعرف . ففي لوحة « الجلجلة »^(١) ترك الفنان الإيطالى « تنتورتو »^(٢) مزقة صفراء في السماء فوق الجبل . ولم يختَر هذه المزقة لكي يدل بها على ضيق النفس . ولا ليثير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء في وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم في شئ ، وممثل في مزقة صفراء من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد . ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التى لا حصر لها . مابه تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فما أشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، فضل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعها طبيعتها من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان - إذا جاز لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهى في هذا مغايرة للأفكار التى يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان إذا شئت مرحلة أو حزينة ولكنها متبقى فوق ودون كل ما تستطيع أن تقولها عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف . التى ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى أثارها . ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أعجبت هذا حق . إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لا علامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذى يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ - ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة

وحماها الدينية .

يطلعك منه على رمز للظلم الاجتماعي ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه - لكي يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذي يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، في رسم نموذج العربي والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذي يقدمه للعربي أو للعامل لا وجود له . لا في الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أي عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ مالا حصر له من أشياء متناقضة ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ؛ ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخبيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صفوفاً من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمستعطلين . أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ما وصل إليه الفنان جروز^(١) في لوحته : (الولد المضايغ) *Le fils prodigne* . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحة جرنیکا) قد اجتذبت قلباً واحداً في الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . وليكاسو^(٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزاهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل مغينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشريته مناظرهم كما تشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيابه التحديد ، ضال المعلم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو - مع ذلك كله - مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمها ، فلا يعدوان أن يكونا من الأشياء المجللة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان . فمن ذا الذي يجزؤ - والحالة هذه - أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزاميين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعلينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ؛ فالشعر يعد من باب الرسم

(١) (Jean-Baptiste) Greuze رسام فرنسي (١٧٢٥ - ١٨٠٥) والولد المضايغ شخصية مثل من أبلغ أمثال الإنجيل (انظر إنجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام أسباني ، ولد في مالاجا . Malaga عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سريالياً .

والنحت والموسيقى . وقد لامنى قوم زاعمين أنى أبغض الشعر محتجين . لزمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة *Les Temps Modernes* قلما تنشر شعراً . ولكن فى هذا الدليل على أننا نخبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا فى إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبى المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون فى زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تعلم أبجعل الشعر (التزامياً) ؟ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو فى استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تضحية تامة بالاسم فى سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيغل) *Hegel* : يبدو الاسم غير جوهرى بالقياس إلى مدلوله الذى هو جوهرى . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يردون القضاء على سلامة القول بمزاوجات^(١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليجثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة ، وذلك - مثلاً - ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً واحداً له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة . فتعتبر الكلمات آلات تستخدم . وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة منها .

وفى الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعرى فى اعتبار الكلمات أشياء فى ذاتها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاوجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاواعى فيما يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هى فوق ما اصطلاح الناس عليه من حقائق ، ومذهبهم السريالية معنا : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما فى مذهبهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا فى تجاربهم بتقديم قطع فى شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروا فى أدبهم مسافرين يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا فى ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة . من وراء شعور المسافر فى كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره فى البلاد الأخرى ، بحيث ينتهى من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا . - كما نستشف من خلال الزجاج - المعنى المدلول عليه ، فتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طبيعة ، وللشاعر عصبية أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالتها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى ، وأدوات تبلى قليلاً قليلاً باستخدامها ، وي طرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوففته الكلمات - كالرسم بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذي يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ، ولكن هذا المعنى يصبح في عينيه طبيعياً هو أيضاً . فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها . ولكنه خاصة لكل كلمة . نظيره في ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى في كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق . فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمستكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها في دخيلة نفسه . ويحسها كجسمه . فهو يحوط بمادة اللغة التي لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة . يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما - وقد حل بعالمهم - قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها . بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار . فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما

حواله وترج به وسط الأشياء . تظهر في عينيه هو فحلا لصطياد حقيقة آية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم - وبهذا يجرى لديه - في ذات الكلمة وفي استعمالها - تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين . كل هذا يجعلها ذات كيان حي به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ . لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء . فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء . فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لايستخدم) الكلمات أدوات . فليس له الاختيار بين المعاني المتلفة . بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعاني الأخرى . بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفافش على أن تظل في الوقت نفسه علبة كبريت ^(١) . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار . ومدينة - نساء ، وأزهار - نساء . في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام . ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذى تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الازدهار ^(٢) . والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولتى . وقد نسيت عنها كل شيء . سوى أنها كانت طويلة كقفاز الرقص . وعلى سبيلها آثار جهد . وأنها عفيفة دائماً متزوجة غامضة دائماً . وقد كنت

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض للبريلين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها في الفرنسية . المؤلف هنا يفرق بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاليع الصوتية المركب منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع في الفرنسية : ف كلمة مكونة من المقطع : Fl-or-er-ce والمقطع الأول Flo يوحى فى صوته بمعنى decency ، والثاني : encr معناه الذهب ، والثالث Fleurs يوحى بمعنى كلمة : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : Ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طرف تداعى المعانى بواسطة أصوات الكلمة .

أحبها ، وكان اسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التي تنتزع النثر من نفسه وترج به في عالم الناس ، تعكس هي نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس ^(١) المزدوج حين حاول في قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو نفسه شرح تجميعي لكل أنواع التلازم المتبادلة في مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول في الوقت نفسه ، في كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التي حدثت في هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهنا يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبددت في الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعتته الحيلة في استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكن هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك حملاً ، ولكن هذا عمله ؛ إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحري انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشارك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشارك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوي ، إذ أن هذا الشكل إلا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتبهاً به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذي يتصور به (بيكاسو) في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

(١) Michel Leiris شاعر فرنسي معاصر ولد في باريس ١٩٠١ ، وعنده أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقتة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه . وهذا الشاعر مثل السرياليين جميعاً يفيد من الصور والألفاظ التي تثير المناطق النفسية الخبيثة في اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

سأنجو بنفسى إلى حيث أصغى لتدو الطيور صُيْحَنَ السلافا
ولكن - أقبل - استمع للغنا ء من الفلك سحراً إليك توافى^(١)

و(لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل ييسر سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محدمة بما تحتوى عليه من نقي واستثناء وفصل . وهو يجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

يا لالفصول ! ويا تشمُّ قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ !^(٢)

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : الاستفهام الإجابة . أو هل هو استفهام تقريرى ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير (بريتون)^(٣) فى شأن (سان بول رو)^(٤) (: لو

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارمي هذا نصهما :

Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres

Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسى « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !

Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليتضح تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

(٣) معلوم أن أندريه بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسى المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيرالية ، ولد عام ١٨٩٦ - وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٤) Saint. Pol-Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ - ١٩٤٠) .

كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً . ومنح تعبيراً جميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً . كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتوريتو) Tintoretto في أسماء صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزامياً) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تنضح دلالتها في الشعر كما تنضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فلنأثر نجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثواباً مجازية . فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حبسها . وفوق هذا يوجد دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس . كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الجبلجة) ^(١) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي أثارها . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية . إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكي يراها على وجه مقلوب ^(٢) ؟ وقد يقول معترضون . (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية . وقد نسيت (بطرس عما نويل) ^(٣) ، ولكن كلا ، لم تذكروا منى ناسياً ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهانا على ما أقول .

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص لخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .
(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . وانجاهاته تردد بين الثورة والحفاظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بنزعة بول كلودل المسيحية .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره . أف يكون ذلك سبباً في إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب . وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عمليهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعالمهما بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما . وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهره نفعى . وإني لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذى (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين) ^(١) ناثراً حين طلب حذاءه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكتاب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك . دون غاية . فلن يصير به شاعراً . بل ناثراً يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب . وأن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام . فمادته بطبيعتها ذات دلالة : أى أن الكلمات قبل كل شئ ليست بأشياء . بل هى ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولاً تروق في ذاتها . ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على ذكر من فكرة من الأفكار التى علمنا أياها بعض الناس عن طريق الكلمات . دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التى تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر . أو على حد تعبير (فاليرى) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذ واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات متاح له . فإذا ما انجذب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بخال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمه . على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الغصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة . أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة . فهى بمثابة عصى أو بمثابة سراويل وقاء . نختصم بها من الآخرين ونستحبر بها عنهم . فهى امتداد لحواسنا .

ومرتلتنا من اللغة كمرتلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ما وراءها من غايات أخرى . على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . ونذكر اللغة حين يستخدمها متكلم (١) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في مناهة له مثلت لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهة : « البرجوارى البيل Le Bourgeois Centilhomme وقد أصبح جوردين مثال يحدث النعمة الوصول الذى يتكرر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

آخر على نحو ما ندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يخياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً . بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير فيّ . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق . من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، إذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده . فمن حقنا إذن أن نطلب . أولاً ، من الناثر : ما غيتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحث ، إذا التأمل والنظر العقلي ميدانها الصمت . على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسب - والحالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مرفى خاطره إذا انتظمت الكلمات في جمل بقصد الإيضاح ، فمعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عم مجرد النظر العقلي . بل وعن اللغة نفسها . قد تدخل في الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شيء فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفهبون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألدك شيء تقوله ؟ » أى شيء يساوى ما يبذل من جهد في الإفضاء به . ولكن ماذا نعني بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام المقيم المتعالية ؟ .

على أننا إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهي « قوة التعبير » وجدنا خطأ جسيماً للأسلوبيين الخالص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يجري لطيفاً على سطح الأشياء . ويمسها مساً خفيفاً دون أن ينالها بتغير ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر في كلمة تأملاته غير ذات منال إنما الكلام عمل : كل شيء سميت لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحيت به إليه ، فجعلته يرى نفسه وبما أنك حددت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرئى في اللحظة التي يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً

فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع . فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . وراد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإذا أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعي . وإما أن يرتد عنه وهكذا ، بمشروعى الأدبى . أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره . وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه . وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً فى هذا العالم . وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنى أتجاوزته إلى المستقبل .

والناثر ، إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغير . وأنه لا يستطيع الكشف عن شئ إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجود ما حياله بالحيدة ، حتى الله لأن الله كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها ، لأن نظرتة تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتها . حقا قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعي ؛ ربما أنه لا يستطيع امرؤ أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغي أن يصرفه الخمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما أسعدنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » بل يجب عليه أن يقول : « ماذا لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا^(١) « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » وهو يعرف أنه هو

(١) شخصيات فى قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم La Chantreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الورياء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقة سانسفرينا الجميلة ، وهى عمه فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ ، وفيها تبدو الأطماع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يعبر عنه بلزك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها مكيافى لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

الذى يسمى مالم يسمى بعد ، أو ما لا يتجراً على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتي الحب والبغض ينبخسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين^(١) Brice Parain - « مسدسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب فإنما يصبوب قذائفه فى مكتبته الصمت . ولكنه إذا اختار أن يصبوب فيجب أن يكون له تصويوب رجل يرى إلى أهداف . لا تصويوب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى . سنحاول - فيما بعد - تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب . ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكى يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلوهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة . ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التى تستهدف لها . وكذلك الكاتب فى رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعه . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة . فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهيمته عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دغ الكلمات تنتظم حرة فى سلك الجمل . فستحوى كل كلمة اللغة كلها^(٢) يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكته فى الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به فى صمت ، فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت فى الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغير ، فلماذا تغير هذا دون ذاك ؟

(١) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

(٢) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص نترأى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالماً معينا ، فعلى الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معين ، فإن المعانى الإنسانية فى مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يترأى أفقا عاما ومعانى مسلما بها وراء المعانى المحددة . وسيزداد هذا وضوحا فى ثانيا دراسة المؤلف ، وبخاصة فى الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفى هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

على أن كل هذا لا يمتنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة ينفذها النظر إلى المعاني فمن الحق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان يهر مشرقاً لأول وهلة . ولكنه في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيحاء . شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراها ، بل يخنج بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ، فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجاج . على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة . ولكنها تهبط لها . وكذا توقيع الكلمات وجعلها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ؛ كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها . ولم يبق منها إلا نعمات مملّة . والمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإنى لأكاد أتواري خجلاً إذا أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان^(١) ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا في مهاجمتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعاني . لو لم تكن تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟ أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقا قد تستدعى الموضوعات أنواعها من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينتظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في الالتزام « وأشق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس »^(٢) وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته .

انظر : Le Roman Experimental P. 45-56. E. Zola

(٢) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، والعشرة الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوين صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياستهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفي غيرها من بلاد أوروبا .

الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتى بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثانى الأول بحال ندى كبار الكتاب . أعرف أن جيروود^(١) قد قال : المسألة أولاً مسألة أسلوب . وتأتى بعد ذلك الفكرة » وهو على خطأ . إذ الفكرة لم تأت إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتنتظرهم . أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً فى « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدى علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه فى القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine^(٢) ولغة « سانتفرميون »^(٣) لم تعد طيبة فى الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يخرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما فى جانب هواة الأسلوب .

وبهم يستطيعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بهم اعترضوا ؟ يبدو لى أن خصومى يعوزهم الشعور بالجد فى عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفرة طويلة تم عن العار الذى ينكشف عنه ما سطروه فى عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ لكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك . إذ يجهلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إدانتهم لى بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هى أيضاً مما يضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شىء واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة بارعة تدرع بها نكرات القرن الأخير ، وإذ فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شىء من الأشياء . وما هو ذلك الشىء ؟ وأظن أن الضيق كان سيبلغ بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم

(١) Girandoux كاتب فرنسى (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يعنى بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفى وراء جمال العبارة ، ونثره يحمل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالمأساة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعبقريته تنجلي فى وصف الصراع النفسى والعواطف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ -

فرنانديز^(١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ « رسالة الكاتب » فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة . كما لا يجوز له مطلقاً أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها . ولا يقتصر في بحثه على الجرى وراء جبال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة لقرائه وما » الرسالة « إذن ؟

ولا يصح أن يغيب عن الأزهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ . والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس . عسلاً هادئاً هو حراسة المقابر^(٢) ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة . وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة . وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليس معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات « رامبو »^(٣) ومات كذلك « باترن برشون »^(٤) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو »^(٥) Isabelle Rimbaud . وبذا اختفى من الطريق مثير والضيق . ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرسومة على الألواح في عرض الجدران . كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية . فامراته لا تقدره حق قدره . وأولاده ناكرو الجليل . ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يدخل مكتبته يأخذ من بين صفوفها كتاباً . ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سراب ، وتبدأ عملية غريبة يسيها هو عن قصد : « القراءة » وهي عملية ذات شقين : فهي من وجهة نظره نوع من الاستيلاء . إذا أنه يعير جسسه للموتى

(١) Fernandez (Ramon) ناقد فرسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكورنارد ميريدت ، ومن أواخر كتبه كتابه المسمى : لبراك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف سخرية قاسية من النقاد الذين يقتصرون في نقدهم على دراسة جواب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في نقدهم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متخذين من تراث السابقين مادة لمهنتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتس المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٤) و (٥) إيزابل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها باترن برشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يرسلها .

لكي يعودوا إلى الحياة . وهي من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد الآخر فانكتاب في نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء . كما أنه عبثاً ولا فكرة وقد سطره ميت في أشياء ميتة . فلم يعد له بعد مكان في هذه الأرض . ولا يدور فيه الحديث عن شيء يهينا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما ينفث الناقد الحياة في هذه البقع . ويصنع منها حروفاً وكلمات . فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها . وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه . وعن مخاوف وآمال انقضى وقتها . فهذه محوطة بعالم تجديدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كمثل تصور العواطف . أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم . شأنه في ذلك شأن ما بعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن . كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطيوف فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً . وليس ابنه الأحبب إلا طيفاً كذلك وسيخلد هذان الطيفان ما دام « كزنيوفون » قد خلد صورة « كزانتيب »^(١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث »^(٢) وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم . فتمضي كتبهم . على ما يعجزها من نصبح . وعلى ما تفيض به من حياة وما يستخدم فيها من معان . إلى الشط الآخر . حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً . . . فينمو في نظره رواؤها قليلاً قليلاً . وبعد إقامة قصيرة في المظهر تمضي تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قوماً جديدة . وها هي ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « برجوت »^(٣) « وسوان »^(٤)

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بتراسة خلقها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : « كزنيوفون » Xenophon (من حوالي ٤٢ إلى ٣٥٥ ق . م .) في كتابه : مآثر سقراط « Mémoires de Socrate » الذي صور فيه سقراط رجلاً تقياً ورعاً .
(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد الدافع المتأمر الذي وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة وارثك جرائم كثيرة ، ثم كان فريسة عذاب الضمير في ليلة قتل فيها بيد الخارحين عليه ، وهزمت حيوشه ، وتولى بعده هنري السابع .

(٣) شخصية أدبية من الشخصيات التي خلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي يطلق عليها : البحث عن الزمن المفقود . وهي شخصية كاتب برجوارى ، يذكر في ملاحظته بشخصية الكاتب الفرنسي الشهير المعاصر لسانو . وهو أناتول فرانس .

(٤) شخصية أدبية لما رسيل بروست أيضاً ، يذكرها في أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، بعنوانها : Du côté de chez Swann . يصف شخصية برجوارى مرفهة تعرفه أسرته مارسيل (وهو في مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه في كثير من ملاحظته) وابنة سوان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكاناً كبيراً في القصة الأولى والثانية من المجموعة وتسمى : « البحث عن الزمن المفقود » سالفه الذكر .

« وسيفريد »^(١) و« وبلا »^(٢) و« مسيوتست »^(٣) و« قارب دور » « ناتانيل »^(٤) و« مينالك »^(٥).

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة « فاليري »^(٦) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاما كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة

(١) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسي « جان جيرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاعها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهي سخرية ونقد للشعبيين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من حير وسر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جنديا فرنسيا يأخذه الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى ألمانيا مخلصا ، ثم يتعرف عليه - في عراق - كاتب صحفى فرنسى ، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية .

(٢) Bella قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أسرتين متعاديتين سياسيا ، ويتمثل عداؤهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يتمثل في مثلين سياسيين منشودين . وفي نفس الحبيبين تتمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك سخرية من حزينين فرنسيين معاصرين للمؤلف . على الرغم من ميله في القصة لحزب منها . (٣) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها پول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاتن ومكاره .

(٤) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب « الغذاء الأرضي » لأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) أو صدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من الخلق ، فيه يهتم المرء بتجاربه أكثر مما يهتم بالعلم . وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بمباهج الحياة وبحريته ، دون جحود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كتابي أن تهتم بنفسك أكثر مما تهتم به ، ثم أن تهتم بالآخرين أكثر مما تهتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانيل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٥) Menalque أنظر الهامش السابق .

(٦) Paul Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشعراء الرمزية ، يتم بها لغوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في : P. Valéry : Oeuvres, ed la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك « مالرو »^(١) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون^(٢) لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم فى العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حماسهم لدى المسائل المدروسة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرءون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور فى المعارك الدامية التى سادت القديم ، فحسبهم إذ سحر الإيقاع فى الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور فى نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثروة والترادف ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث فى غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، فى كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب فى أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نعد نعى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشهرون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا التاريخ بعض نبؤاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبؤات كانت ، فى وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت

(١) Malraux كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم فى قصصه بالتحليل النفسى ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث فى صلاته المعقدة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : Les Conquerants

وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعهما الشيوعية فى الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) فى الحرب الأهلية فى أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : Le Temps du Meptris (١٩٣٥) ، وكتابه « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ - ١٩٥٠) - فى ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة فى موضوعه .

(٢) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعى أو إنسانى ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب دينى إلحادى يغالى فى الفضائل ، انتشر فى فرنسا فى القرن الثانى عشر الميلادى ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه فى أوائل القرن الثالث عشر الميلادى .

بعض أفكارهم موتاً تاماً . وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدده الآن من الدروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرنا إلا حلية وتأنق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ »^(١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتهم مشاعرنا هزاً قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا . وبالأحرى لا يحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها - على الرغم من خلقة جديتها على مر العصور - عناصر مقاومة جزئية لمخلوق من لحم ودم . فمن وراء حجج العقل التي ذوت قيمتها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والردائل ، ونذكر مدى ذلك الجهد الهائل الذي يعاينه الأحياء ، فالكاتب « ساد »^(٢) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقص . فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدقة لؤلؤية . ورسالة « روسو »^(٣) في المسرح لم تصرف إنساناً عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي^(٤) . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعي »^(٥) بأنه

(١) (Jean- Sébastien) Bach موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تنم عن عبقرية في غناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسي متمرّد معروف بقصصه المصورة للردائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميثافيزيقية (١٧٤٠ - ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالمبير » D'alembert إلى إنشاء مسرح للملهة في « جنيف » . وفي الرسالة يرمى « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفسد الفاتنة المغرية ، على أن المآسى المسرحية تشعل نيران العواطف وتغري بالرديلة . وآراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل الفطري الذي يفسد كلما تحضر .

(٤) يرى الوجوديون أن عماد النقد لا يكون في الكشف عن النواحي النفسية في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث النواحي الذاتية المحضة . ولا عبرة عندهم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحاً في أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعي منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الالتزامي . انظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن للمؤلف في كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Etre et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٥ .) Contrat Social أو العقد الاجتماعي ، وكان يسمى : « إنجيل الثورة » أى الثورة الفرنسية الكبرى ، =

وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب . ورو « روح القوانين »^(١) بمركب النقص عند مؤلفه . أى أننا نتمتع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما كتاب بهذا النحو على أفكار ينتشى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تلبث أن تناع تحت الاختبار لكيلا يبقى منها إلا ما به تحقق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة » . فروسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو »^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية . كلاهما أتخفنا برسالة استمالت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيجب أحدهما ويبغض الثاني . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنها كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنها ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك لأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختياري . لأن الموتى من

= نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم فى الدولة على أساس الحق الإلهى أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والتزم فيه كل فرد تجاه المجموع التزاماً متبادلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون ماسماه « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد فى ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هى مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعى ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام . ومتين لان له ضماناً فى قوة الإرادة العامة التى لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة » . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر فى العالم أجمع . وفى مقدمة « العقد الاجتماعى » يذكر « روسو » أنه يبحث فى نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله فى هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان فى هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التى يشير « سارتر » إليها ساحراً .

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة » . وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسئولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتسريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسى فرنسى (١٨٢٦ - ١٨٨٢ م) مؤلف كتاب : « رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

مونتينى «^(١)» إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد . وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب - في نظر هؤلاء النقاد - أن يعلموا من هذا الفضل الذى أتقنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون - غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضو إلينا باعترافات لم تصقل . ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إننا نجد متعة فى كشف القناع عن حيل « شاتوبريان »^(٢) و« روسو » . وفى مفاجأتها فى المواطن المستسرة حيث يلعبان دورهما على الجمهور . وفى تمييز الدواعى الخاصة فى قضاياهما العالمية ؛ فعلى محدثين . إذن . أن يقصدوا فى كتاباتهم إلى إناحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أقيستهم . ولينفوا وليثبتوا الحجاج ، أو يفلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم . أما الغاية الخلق فهى الإفضاء بذات أنفسهم إفضاء غير مفسود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم . على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها فى موضوعات لا تهم أحدا بعينه أو فى حقائق جد عامة^(٣) . حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار فعليهم أن يفضوا عليها مظهراً من العمق . لكنه ليس إلا مظهراً فحسب . وأن يصوغوها بحيث تنضج وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بانسة . وكصراع الطبقات . وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين فى ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان . على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع لبست من الجمال فى شئ . بل هى مثار ضيق ، والإيمان فى سوق الحجاج مثار ضيق

(١) Montaigne كاتب أخلاقى فرسى (١٥٣٣ - ١٥٩٢) مؤلف « الرسائل » وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثايا تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى النشأوم . وعده أن من الحياة يجب أن يبنى على الحكمة الرشيدة التى يستوحىها المرء من الذوق السليم وروح التسامح .

(٢) الكاتب الفرنسى الرومانتيكى الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هما أنهما يرسمان أنفسهما فى الصور والمواقف العاطفية التى يصورانها شعورياً ولا شعورياً فى أدبهما والكشف عن ذلك هو هم مدرسة التحليل النفسية التى يعيها هنا المؤلف .

(٣) لا يؤمن الوجوديون بخدوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل فى ذاته معنى عامص . وبانته عند رتكت الظلم ، ولكن العدل ينصح حقاً فى موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يذهبون الكتاب أن يتحدوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً فى كلام المؤلف فى الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كما رأى ذلك « ستاندال »^(١) وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجب بحيث تكمن من وراءها الدموع . فالأقيسة تنزع من الدموع ما فيها من ابتذال . وكذا الدموع - بما توحى به من منشئها العاطفي - تنزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثرنا مداه . كما لا نصل بوجهه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التي نجدها . كما هو معلوم . في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق » و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وحديثنا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت . وفكرة هي في نفسها جدال دائم . وعقلا ليس سوى قناع للجنون . وشيئا خالداً تنوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ . ولحظة تاريخية تحتوى بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان - على نموذج الإنسان الخالد . وتعلما خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصدوا لهذا النوع من التعليم .

ولرسالة التي يريدون الكاتب على أدائها - كما يتضح مما أسلفنا من شرح - هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هيبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواللة تقتنى بشن ضئيل . فنحن روح الشيخ الطيب « مونتيني » . ومنها روح « لافونتين »^(٢) . ومنها روح « جان چاك »^(٣) . ومنها روح « جان بول »^(٤) . ومنها روح « جيرار »^(٥) . والمتعة . والفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيعة

(١) Stendhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكي ، يحلل شخصياته الأدبية عن طريق عاطفي ساخر أحيانا . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .
(٢) La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقى في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٣) يقصد جان چاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .
(٤) Jean Paul كاتب رومانتيكي ألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يعبر عن أدق خلجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابها « الرومانتيكية » .

(٥) جيرار دي نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكي ، وفي شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتييه : « إنه العقل الذي يملئ عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلقى » و « أورليا » وهما احتفل السرياليون ، إذ فيها تندفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمحى الحدود بين المنطقتين . انظر الهامش اللاحق .

مسألة . وبعد الدبغ والتنقية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطلاب
يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكي
يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . وبجمل الانتفاع بها مأمون لا خطر فيه : فنذا الذى
يظن أن « مونتيني » جاد فى شكه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش
الطاعون بمدينة « بورد » ؟ ومنذا الذى يثق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد
وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يخفل بحرية الخواطر الغربية فى كتاب « سيلفى »^(١) ،
مادام جيرار دى نرفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهنى يصل بين هذه الأشخاص
بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محدثة موصلة بين « باسكال »^(٢)
و« مونتيني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و« مونتيني » إلى الحياة من
جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » و« جيد »^(٣) إلى عالم فناء لا بعث لهم
منه . وحين تتابع المتناقضات فى الحياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلها كليهما غير ذات جدوى ،
وعندما تتمخض رسالة الكاتب - على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى
مداه - عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشير » وأن « الحياة
الإنسانية مليئة بالآلام » . وأن « العبقريّة ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد
نيلت الغاية القصوى فى نظرهم من هذا العمل المشثوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ
النفس وهو يلتقى بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

(١) عنوان قصة لجيراردى نرفال ، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets وموضوع
قصة « سيلفى » هو حب جيرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطع أن ييوح به لها ، وتدور أحداث هذا
الحب فى أحلام يقظة تتراءى فيها الأشخاص كالأطياف ، وينتهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار »
عنها قبيل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة
« أورليا » وهى تكمل وتفصيل لقصة « سيلفى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما اتخذ السيرياليون أساس
مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشرت إلى مغزاها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين انظر كتابى
« الرومانتيكية » .

(٢) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه هاجم
اليسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تثقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر
دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسيبة فى الأخلاق والعادات ، ولهذا وجوه شبه عامة
ببيه وبين « مونتيني » كما هو فى رسائله وسترى أن بعض أفكار « باسكال » قد حبذاها الوجوديون .
(٣) وقد كان أندرية جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجمه ، وكان أندرية جيد فى كل ما كتب يبحث
دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هى ، مختقرا المزاعم الخلقية . قاصداً وسيتحدث « سارتر » عنه فى الفصل
الرابع من هذا الكتاب .

ولكن بما أنا نرى فى الإنتاج الأدبى مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يخون قبل أن يموتوا ، وحيث إنا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا فى كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سبباً لكى نضل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » فى كل ما يكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفهاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان فى الحياة من أنه فى نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا - نتيجة لهذا كله - أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول ما الكتابة

[١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .
[٢] أعبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » وهذا كاف للقضاء على الخلط الذى وقع فيه شارل إتين Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيافاً من خلق أوهامه

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاى Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :

L'Expérience Interieure

[٤] اذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شئ عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة^(١) ، في حين يرسم النثر صورته^(٢) فالعمل الإنساني الذى تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمشى غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر ومهم بحركتي ، والشئ الذى أرى هو القلم فالمرء في صلته بعالمه تستليه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم — بما فيه من أشياء — غير جوهري ، بل نعلة للعمل الذى هو غاية في نفسه . فها هي ذى الكأس لكي تيمس الغادة الهيفاء في حركتها الرشيقه فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل . فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فانه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذى قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناثر .

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف ..

من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالنثر في جوهره نفعي ، في معنى النفع الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي . كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للأشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان . ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهلة مجتمع نفعي . فالباحث الأول لعمله - ذلك الباعث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو . إذن النجاح بل لإخفاق . وحين يقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافي الدخيلة . وظل العالم غير جوهري لديه . ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأخرى أنه لم يعد يستوفيه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الديالكتية - كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسعة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية مع ذلك ديالكتياً . بل يرى الرجل العملي أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تتحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لاسند له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قبلنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت معاً : ممارسة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المقهور . فالإنسان

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين نظل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة - غير عابئين بهذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوعدها لنا ، وتوحيها لما نريد ، كفيلة بتنبهنا إلى ما لها من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبدونه تشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا ندرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة في فهمها حق الفهم .

بمنابه تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضا تملك . لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آلة إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائبة غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر . بل لأنه في نفسه يترجع^(١) ويتحول فثلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل المعاني إلى الآخرين مستحيلاً . فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها^(٢) الفردي ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعذر إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إنباء بالمعاني المتعذر نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للإدراك التزيه للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة^(٣) عشرة من الصفحات التي قدمنا بها لهذه الدراسة . ويزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة أعم إلى تقويم الإخفاق تقويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر ويلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي المجتمع الموحد الاتجاه أو الديني ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الديني التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الاتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور الحياة - كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق فشأن الشعر شأن من يربح

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفي الجانب الفردي للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد اختفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، فيقال اللاعب رقم كذا مثلاً ..

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم ترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري - وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها يذكر أن الأدب الذي يدعو إليه لا يصف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنساني ، يوصف الخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في معانيها المطلقة مثلاً ، بل يصفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في حالة تجديدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، وبأن أعداء هذه المبادئ من أصدقائها بياناً لا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ عاماً لم يكر ذلك أحد ، في حين لو خصصناه بانصاف أهل فلسطين المشردين تكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقيين ، وتميزوا عن أصدقائها ..) فالجري وراء المبادئ مجردة عن العصر - تعللاً بالخلود - وهو يعيد الأدب عن وظيفته الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخل عنها على مر العصور . وفي ذلك يتجلى وعي العصر ، وعي الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أني إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة^(١) التي يعمل دائماً طابعها . والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجة ، في حين هي اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق في حياته الخاصة ، كي يتخذ من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامة . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك - كما سنرى بعد - شأن النثر ، ولكن الجدل في النثر يتم باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أي بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر جفافاً يحتوى على شئ من الشاعرية ، أي أنواع إخفاق ، فليس هناك من نثر - مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه .

(١) « الشعراء الملعونون » أو « العقلية الانحلالية » L'esprit décadent من الصفات التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعونون Les poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم ، ويبدو أن هذه الصفة قد أخذها فرلين عن قصيدة : Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقترفه أو يصمه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك نوعاً من المتعة يبرر تمرده وشكواه ، ويسلك الضحية مسلك الجحود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان هو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هوجو » و « فيني » - في الشاعر نبى العصور الحديثة ، يتقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد ، ويقول « فرلين » في قصيدة سونيتا من قصائده : « أمثل الإمبراطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السام والاشتمزاز من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه ينفرون من كل تبدل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحلايين décadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدينة في أوجها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جديرة بصنوف المتعة المثوبة ... » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً وجددوا في معاني ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيجاء التي تحدثنا عنها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، ثم في كتابنا : الأدب المفان .

فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضع ذلك پول فاليري و على هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك لهيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد - بعد - في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة فالوقفات التي تتخلل النثر ووقفات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصر في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بنثرية . فإن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموغاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، يبدأها محدة .

الفصل الثانى

لماذا نكتب ؟

نقاط الفصل الثانى

١ حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين . وهى أساس المطالبة بالالتزام - فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص لها غير ضرورى فى اكتشافها . بمعنى أنه لا توحيدها - أما فى الخلق الفنى والفنان ضرورى فى الخلق الفنى والفنان ضرورى بالنسبة له . لأنه هو الذى أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه . لأنه مصدره . وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان فى هذا غير شأن الصانع الذى يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هى التى يتحقق بها وجود العمل الأدبى - الكاتب لا يقرأ ما يكتبه فى معنى القراءة المقصودة من الخلق الفنى ، لأنه فى قراءته لعمله لا يكتشف جديداً ، وفى القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهى التى لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه فى عمله ذائق دائماً - القارئ هو الذى يضيف على العمل الأدبى صفة الوجود المطلق بإنتاحه إياه عن طريق القراءة . وفى هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبى كأنه موجود طبيعى . أى أن العمل الأدبى حتمى يفرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبى لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات - جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » فى اعتداده بنجال الفن غاية فى ذاته . وقد أوجزت هذه النقاط الهدف الغالى للفن هو بحد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة - معنى الطرب الفنى الذى يكتمل به العمل الفنى ، وهو يعوق ، برهة ، دعوة الكاتب المبيته على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبلبل - المعانى الإنسانية المطلقة تتراعى كالأفق من وراء تصوير المواقف الخاصة - الجودة فى الفن مستحيلة - تعاقد الكاتب والقارئ تعاقد أساسه الجوهرى الثقة والحرية ونشيدان إيقاظ الوعى العالمى وبحو المظالم - فى أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق - العمل الأدبى فى جوهره بمثابة شهادة بالثقة فى حرية الناس - تملق عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبى - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدد الكاتب فى وجوده الفنى نفسه .. [

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت . كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا . إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها .

فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » أى أن بها وحدها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الانسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء^(١) ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثلها فيه فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى الواقع منذ آلاف السنين^(٢) مع هذا الهلال آن الترييح ، وذلك النهر الأذكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له بخالقين فإذا نحن انصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً في ظلام المجهول^(٣) أى

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أى بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظواهر هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعى الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أى أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلاً : G. Marcel. Journal Métaphysique p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامى محي الدين بن العري في أن المدرك هو الذى يوجد الموجودات يتصورها - انظر محيى الدين بن العري : ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذى اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمانى دقائق وثمانى عشرة ثانية ، أى أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تختفى في الحقيقة ، ولكننا نظل نراها - وهى مختفية - نفس المدة الزمنية السابقة الكافية لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التى لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

(٣) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن يبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى .

انظر : J. P. Sartre: L'Etre et le Néant, P. 17, 27.

أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعى آخر يوقظها . وهكذا إلى وعينا الذاتى بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشئ المكتشف .

أحد الدواعى الأساسية للخلق الفنى يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت - في لوحة مرسومة أو مقالة - ملامح وجه في منظر اكتشفه من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندى - في هذه الحالة - وعى بأننى أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أى أنى أحس بأنى ضرورى بالنسبة إلى ما خلقت ، ولكن الشئ الذى خلقتة فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق فى آن^(١) فالخلق بمنزلة الشئ غير الحتمى^(٢) بالنسبة إلى القوة التى خلقتة . فمن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتجه الفنان - حتى لو ظهر فى عيون الآخرين كأنه كامل الخلق - هو لدى منتجه موضوع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط فى اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضاً على منتجه . وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً « متى أعد اللوحة من لوحات رسمى كاملة ؟ » فأجابه الأستاذ : فى الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً فى نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! » ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا بمقتضى منه النظر إلى عمله بعينى إنسان آخر لكى يكتشف ما أنتج . وبديهي أن وعينا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا^(٣) المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الحزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستمعها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة فى فلسفة هيدجر^(٤) ، لأن الآخرين هم

(١) أى أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثانيتهما تالية للأولى ، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التى تربطه بشئ أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفنى تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر فى إنتاجه أو تغييره .
(٢) أى أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، ومجال تغيير دائم .

(٣) أى أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه فى جملته ودقائقه ، فليس فى العمل الفنى ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٤) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسى الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل فى فرنسا . و « فكرة الناس » فى فلسفته يعبر هو عنها بالضمير =

الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا للدرجة نحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعي قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييرها ، وإذا كان منبع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغير ، فلن نفيد هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فمعرفةنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدد خلقه من جديد كأنه نتيجة . وهكذا في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمى ، والمدرک غير حتمى^(١) ثم إن هذا المدرک يبحث عن الحتمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذى خلقه فنياً هو الشئ الحتمى بالنسبة إليه .^(٢)

وفى الكتابة أصدق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبى خذروف عجيب لا وجود له فى الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه^(٣) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وانتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة .

== « هم » ، وفيها يعنى على من يزيفون وجودهم الفردى بالسير وراء الناس وبالعامل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هى مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها فى هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشئ المدرک أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

(٢) هذه هى المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفنى ، وفيه يصير الإنتاج - الذى هو فى الأصل صورة للشئ المكتشف - غير حتمى بعد خلقه فنياً ، أى أنه لا يفرض نفسه على منتج ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرک فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفنى .

(٣) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتي فيما ينتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أودعه فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقة مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

وبالجملة ، التالية وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفياها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض . ومن أحلام متلوة بيقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سابقون على الجسل التي يقرؤها ، يتقدمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار في بعض أركانه أو يرتفع كلما تقدموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكونا الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية فعلية الكتابة إذن . تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هي الوقوع بعينه على النائمة المنتظرة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتوالية . وفي الجملة ليس لنظرة رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئا سوى ماتركبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيرا ما يحدث له أن ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنسانا آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تردده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ، وإذا كان بعد جاهلا بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يخزم فيه برأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ، على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه المائتي صفحة التي تفصله - بما شحنت به من سطور - عن الغاية . فالكاتب - في أى موضوع من كتابه - لا يلتقي إلا بإرادته وبمشروعاته ، وبما يعلمه بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ، أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه في حرز منبع المال^(١) ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تعذر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . ففهما يكن من شئ فلن تتبدى لعينيه الجملة التي كتبها شيئا خالصا من الأشياء قد يذهب في قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذى يحدث نفوس الآخرين . يستطيع الشعور^(٢) به . فلم يكتشف « بروست » قط حب

(١) لأنه لا يمكنه أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من شطرين : فالشطرا الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة للقارئ شيئا حتمياً ، أى يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفنى =

كارلوس^(١) الجنسى الشاذ . لأنه هو الذى أرادته أن يكون كذلك قبل أن يشرع فى تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنسيه وأصبح غريباً عنه بتفكيره . وربما لم يعد قادراً على كتابه . وهذه هى حال « روسو » حين استعاد قراءة « العقد الاجتماعى » فى آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه . وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه على الورق . فبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة^(٢) . فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبى . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه فى هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ فى مجهودهما هو الذى يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكرى . وهو النتاج الأدبى المحسوس الخيالى فى وقت معا . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] . وهى تقتضى حتمية المؤلف وإنتاجه معا . فإنتاجه حتمى لأنه بالضرورة متعال^(٣) . ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التى يجب أن يكون القارئ لها فى حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمى لأن القارئ

و مؤلفه على أنهما حتميَّان أى مفروضان ، وبعبارة أخرى يطر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أى إبراره إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه فى صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيجائه .

(١) Charles شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست فى مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمنى المفقود » سبق ذكرها . وكارلوس ذو ثقافة عالمية ، ولكنه ينحدر فى أدنى دركات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً فى القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : Sodom et Gomorrne ثم فى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشبوبة لا يمكن أن تصحب الخلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما إلى العمل الفنى . وهذه فكرة أطال فى شرحها ديدور ثم بندتوكر وتشبه وشرحناها فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٣) أى أن له وجوداً فى ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه فى ذلك شأن الأشياء ، انظر فى صدر هذا الفصل

يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود)^(١) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق^(٢) (أى أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقا لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمق أو مضطرب الفكر . أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي . فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار . وفي هذه الحالة يعى بعض الجمل التي ترى لعينيه في ظلام الغموض . وكأنها تنتظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ في خير حالته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعدو كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبقى المعنى محصورا لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذى يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطقها . ولكنه طبيعة - على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة الألف من الكلمات التي يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوى .^(٣) ولن يتيسر للقارئ شئ إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر . أن يزج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيها يقرأ ، أو بعبارة أوجز . إذا لم يخترع هذا الصمت ، فيترنل فيه منازلها الكلمات والجمل التي أيقظها وثبتها^(٤) . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه العملية

(١) على نحو ما نوجد الأشياء بأدراكها ، انظر الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٢) أى يجعل منه شيئا مستقلا ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر ، وحيث يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذى يكسب الموضوع الأدنى صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

(٣) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٤) في أدب القصة والمسرحية - في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين - لا يتدخل المؤلف تدخلا سافرا بالشرح والتعليل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يوحى للقارئ بمسلك الرشد حيال الموقف ، ولكن مجرد إنحاء تترأى نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية . ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأى الكتاب الحديثون أن يقدموا للقارئ طعاماً مضوفاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدى فيها بنفسه . وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وانظر أيضاً كتابى : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث .

اختراعاً جديداً أو اكتشافاً . أجب . أولاً . بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عمل يساوى في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف . ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه . فهنا بخاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد . ولا إلى اكتشافه . لأنه إذا كان الصمت الذى تحدث عنه هو حقاً غاية كل مؤلف . فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ أن صمت المؤلف « ذاتى » وسابق على لغة تأليفه . فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعى الحى الذى تحدده فيما بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفي داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التى أغفل المؤلف تفضيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال . حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع . وهى التى تكسبه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة في العمل الأدبي ، بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته ، فهى في كل مكان ولا مكان لها ^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تدور فيه قصة « مولن الكبير » ^(٢) . ولا عن كبرياء العناد في قصة « أرمانس » ^(٣) ولا عن درجة الواقعية الحق في أساطير « كافكا » ^(٤) وعلى القارئ - كى يخترع كل هذا - أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدلله على الطريق . وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والمعالم التى يقيسها على الطريق مفصول بعضها عن بعض ، بفرار على القارئ أن

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيحاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا عيب على الرومانتيكيين نزعتهم الخطابية في قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضممار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليركوا القارئ في فجوات يملؤها بفضولته ، وهى مثار الإيحاء . انظر كتابى السابق الذكر .

(٢) Le Grand Meaulnes قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسى آلان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجنينة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء انحدر منها أبداً .

(٣) Armanse قصة للكاتب الفرنسى ستاندار (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أوكثاف الذى يحب قريته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى مه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسواس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، فيرحل ليشترك في حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ - ١٩٢٤) . ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب في الوجود الإنسانى ، ويختلط في كتابته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

يملاؤه . ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ماوراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ، فانتظار « راسكو لنيكوف » ^(١) هو انتظاري أنا الذى أعيره إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذى يستجوبه هو حقدي أنا قد أثارت الحروف المسطورة وقيدته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الحقد الذى أحمله له بواسطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبنا . فكل كلمة طريق للتعالي ، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتغزوها إلى شخص خيالى مهمته إحيائها فينا ، وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قرأته . ممعنا فى تعمقه قراءة وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات ما يقرأ - على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » - هو إنتاج منبع يمكننا أن نرى فيه مشابهة من العلم الواضح الذى خصص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابداً ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ . إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسى : دستوفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نهياً لفكرة ثورقه من جانب مراية تظلم الناس بالربا الفاحش ونحس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور فى نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المراية ، ليساعد بمالها المعوزين ، ومن هؤلاء أخته . ويرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت القتيلة إلا مبلغاً ضئيلاً من المال لا يفي بشئ من مشروعاته فى تحقيق شئ من العدالة الاجتماعية للبائيسين . ويعترم الاعتراف بجريمته ليجادل فيها ويررها حين يبحث رجال العدالة عن الجانى . ويتقدم عامل محمول ليعترف أنه الجانى فيعقد المسألة . ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشند عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفاتنة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرتها وتطعم إخوتها الجيايع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخدع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جدوى له . وفى منفاه ينقذه التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فتستيقظ فى نفسه المعانى الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

الوجود» الموضوعى « ماحاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فاذا سأل سائل : وإلام تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لاسبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا الجمل الفنى ، لافى نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه)^(١) ولا فى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى « الموضوعية » . إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه بداية مطلقة ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصنى ماتحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هى وسائل للعمل فى حيز الإمكان . فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعملية التى تستخدم فيها ، ولكنها تظل فى مستوى الأمر المعلق . فى مكتنى استخدام القدوم لأسمربه حقيقة أو لأقرع به رأس جارى . فإذا نظرت إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حريتى لأنه لا يضعنى أمامها وجهها لوجه ، بل يهدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حريتى ولكنه يستشيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل القهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً فى الاعتراف بها والثقة فيها . ثم فى تطلب عمل منها باسمها هى . أى باسم الثقة التى أوليتها . فليس الكتاب إذن كآلة فى أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارئ .

ويتراءى لى تعبير « كانت » : « الغائية بدون غاية »^(٢) تعبيراً غير منطبق على العمل تعبيراً غير منطبق على العمل الفنى .

(١) إذ أن المطلب الأساسى للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانت » Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المتعة الفنية غاية فى ذاتها ، فلا ينبغى أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن . ونذكرها هنا النقاط الأساسية التى تخص الحكم الجمالى عند « كانت » . على حسب ما ذكره فى كتابه : « نقد الحكم » الذى نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانت » أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أولها من ناحية وصمه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لا تهتم بتحقيق موضوعها . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفأكهة أو بصورتها . ولكنه لا يشتهى أكلها أو بيعها بوصفه - فنانياً . وثانى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم القيم الجمالية أو =

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغائية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن مخيلة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار . والمخيلة - شأنها شأن وظائف العقل الأخرى - لا تستقل في متعتها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ، وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غائية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطيع تحديدها فاذا حددنا

== كميتها : فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه . إلا الجمال . فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالي « ذاتي » ابتداءً ، ولكنه عام موضوعي ضرورة . إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشد منهم من يخالف المحموم ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة ، أي علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نطش أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالي ، ولكن لا يستطيع تحديدها . فمثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزارع في وظيفة فاكهة في إنتاجها النوعي . أو في قيمتها التجارية . فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوافر له الذوق الجمالي أن يعجب بالشيء الجميل دون أن يلقى بالأمثل هذه الغايات . فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غائية في الطبيعة . دون مصمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة . أو افتراض احتمال منطقي . إلا الجمال . فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً . ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعور به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمي مطلق ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردي ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالي ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصية للضمير الجمالي يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى فيما لو خالفنا واجباً حلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمالي بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) يخلف « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجاء الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه . بخلاف الجمال في الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم يظفر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التي تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينظر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني في الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردي ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة في تأويله لما في الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانت » - أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة - مثلاً - يتمثل كثير من مظاهر التوازي والانسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص ، فنرى فيها وسائل كثيرة رتبت ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ . فجبال الطبيعة لا يقارن في شيء بجبال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع « كانت » . ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » في تعبيره وزناً للدعوة التي يتردد صداها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ، ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينتظم - قبل كل شيء - في وصف الأوامر غير المعلقة فأنت مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحتة فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالمتعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجيب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة ^(١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذى هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول - هي ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنه دعوة موجهة الى القارئ .

فإذا لجأت إلى قارئى كى يساهم في تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البديهي أنى عددت القارئ ذا حرية مطلقة ^(٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتحدها شروط . ولن أستطيع بحال التوجه إليه بوصفه أمراً سلبياً ، فأحاول التأثير عليه بالإقضاء إليه - حملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتمام إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا ، كما لام النقاد قديماً « يوربيدس » لعرضه أطفالاً على المسرح ^(٣) . فأمام العاطفة

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها التى تحمل في ذاتها ميرر وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما في مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من ملاوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة في إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى ، في مسرحيته بنفس العنوان .

المشوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر في محاولات جزئية - تتخلى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبل ، وإلا وقع في تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلبا من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفني خاصته الجوهرية ، وهي أنه مجرد اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل في العمل الفني عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتيه » عن حمق بما سماه : « الفن للفن » ^(١) . وما خلطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه ^(٢) وليس قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفني إلى العواطف : فإذا كان مؤثرا فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزليا عرف كذلك بضحكاتها . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهي معارة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت في قصة من القصص كان ذلك قبولاً مني لها مصدره حريتي . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة - اختياراً - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالي . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط في هذا حتى يصدق أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعى منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإحراج : « إذا اعتقد المرء في قصصكم وقع فيما لاتسامح فيه . وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاة لسخريته » ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفني أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففي كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم . ولكن يخلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالي بمثابة أنغام حريتي الخاصة . وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريتي أو حجبيها . ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما اختارته حريتي كى تبين حقيقة نفسها . وقد سبق أن قلت إن « راسكولنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسى بما أشعر

(١) و (٢) في كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، في الفصل السادس من الباب الثانى .

به نحو من نفور أو صداقة بهما يصير شخصا حيا . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكو لينيكوف » هو الذى يثير سخطى عليه أو تقديرى له . ولكن سخطى وتقديرى هما اللذان يضيفان على سلوكه الدوام الموضوعية . وبذا لايسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارئ . كما لايمكن لأية حقيقة خارجية أن نحد من هذه العواطف . فنبعها الدائم هو الحرية . أى أنها جميعا عواطف كريمة . لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة . إذن . رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى . ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لايمنح الكاتب نفسه . حين يمنحه . إلا عن كرم منه . إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه . فى أثناء القراءة . فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليقخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه . فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى . فيسمو بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيرا مايرى المرء من شهروا بقسوة قلوبهم يذرفون الدمع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبى إلى الوجود . ولكنه لايقف عند هذا الحد . بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها . وأن يعترفوا بحريته الخالقة . وأن يستثيروها . بدورهم . بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة . هى أنه على قدر معرفتنا بخزائنا تكون معرفتنا بخرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست خالقه . ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلاب التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب . وأعلم أيضا أنى لا أستطيع تبيان سبب المظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود . وها هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى . إذن . أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئا بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى فى حال اعتقادى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة - إلا إذا كانت مجردثرة -- بين الحكمة الإلهية فى هذا

العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده^(١) . فاذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى يعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لا تشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدد من حالة ، اذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ماتخمته العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة الجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان - إذا كان مقصوداً - لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، اذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو - لأول وهلة - وليد الصدفة . وغنى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لايفرغ منه ، ويظل كل مانربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا وجود هنا لغاية نفرض نفسها علينا فى صورة حتمية ، اذ ليس من بينها مايتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لايعد الجمال الطبيعى ، فى شئ ، دعوة موجهة إلى حريتنا ، أو بتعبير أدق : يوجد فى مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهرى ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرها . ولانكاد نبدأ فى رجوع النظر فى ذلك النظام حتى تحتنى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً فى ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان ، وفى عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريقى هوى من الهواء لاضابط له . وأبتعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى بقدر ماأكون من علاقات جديدة بين ماأرى من أشياء . وأظل « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها فى غموض من خلال الأشياء ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلقة لأحلام الخيال . وبسبب أسنى العميق على أن ماأدركته فى لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضنى على حلمى هذا صفة الدوام . فأسجله فى لوحة أو فى كتاب . وبذا أضع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية . بدون غاية » التى تتجلى فى مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها . فأنقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية ، فالفن

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، اذ قد يمكن تحليل ألوانه علمياً ، كزرقة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار فى حافة نهر ودون قمة جبل مكسو بالثلج .. على أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تتعدد نواحي تفسيره . فليست غايته حتمية قاطعة وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » .

هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائح ، والقريحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شئ أشبه بما يعبرى فى نقل الأسماء فى النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لاتذكر الأم فى سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضرورى بين الحال وابن الأخت . وبما أنى استطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ، فللآخرين . إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك فى أنى سأظل على حدود « الذاتية » و« الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل فى النظام الموضوعى الذى كنت وسيطا فى نقلة .

وشأن القارى على النقض من ذلك ، إذا يتقدم فى مأمّن . فكيفها أمعن فى بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومهما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب - أو بين الفصول أو الكلمات - فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع - على حد تعبير « ديكارت » - أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لا يظهر لها نظام . فإن المؤلف قد سبقه فى هذا الطريق ، فالأ نظام له من مواطن الجمال هو أيضا من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة فى الكتاب تصحبنا وتبقى عمادا لناقوة - نرتاح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك فى سر مقاصد الفنان . فهذه المقاصد - كما سبق أن قلنا - مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التى تتبدى فى الكتاب ليست فط أثرا للصدفة . فالانسجام^(١) فى الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم فى حال معينة أو فى سجن معين ، أو إذا تنزهوا فى حديقة ، فإنما يقصد هنا إلى شئئين فى وقت معا : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص فى حالة فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا ، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود فى العمل الأدبى إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لاتدرك إلا فى صلتها بالمنظر

(١) أى الكاتب بوصفه خالقا لعمله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الطبيعى . والسببية هنا مظهر من المظاهر . ونستطيع أن نسماها « سببية بلا سبب » ، وأما الغائية فهي الحقيقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنى - حين أفتح الكتاب - على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث ثقتى أن تتلاشى . إذ لاجدوى حينئذ من دعم النظام السببى بالنظام الغائى . ويصبح النظام الغائى بدوره مركزا على السببية النفسية . ويدخل العمل الفنى فى هذه الحالة فى سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لأنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابه تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يتعد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ فى إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعرى حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرفا كريما . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حريين المؤلف والقارئ ، فيثق كل منهما فى الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته فى القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حريته فى التأليف ، وإنما هو قرار حريتهما كلاهما وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه - إذا أشبع رغباتى - يدعونى إلى المضى قدما فى مطالبتي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أنى أطلب من المؤلف أن يمضى قدما فى مطالبته لى بما يريد منى ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف منى معناه أنى أمضى فيما أطلبه منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حريتى - حين تنجلي - عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كثيرا ما إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويرى . فهما يكن من شئ فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى ، هذه الشجرة فى صدر لوحة الرسام « سيزان »^(١) تبدو نتيجة لتسلسل سببى ، ولكن السببية ليست إلأوهما ، إذ تظل - ولا شك - بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مركزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها . فذلك لأن بقية اللوحة تطلبت أن يوضع فى صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا - من ثانيا

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسى من المدرسة التأثرية ، ويعد نقده الفنى أساساً من الأسس التى قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة فى الفن .

السببية بوصفها ظاهرة من الظاهرات - ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميقة ، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير »^(١) جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المحمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ماهي في خياله المجسم . فجوهر الأشياء نفسها ومادتها هما السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتا أو محكياً . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » تتراءى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التي كان يستهدها الأب « بلانيس » وأخيراً تتراءى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحاته نوافذ مطلقة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج »^(٢) ونستمر في تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، وننتعمق في تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو . ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقة « الموضوعية » إلا في نظر المشاهد

(١) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر من ذي قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معا - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكا للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وفقاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعا من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد اكتمل . ويحمل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبار التى سبقت . ففى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لا يفترق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصدد من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٢] . أى تعوق مانطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو مايسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعى ^(١) الوضعى الذى اتخذه حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحريتى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب ، ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر . ففى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفى ، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة . أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها . ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة الفريدة التى يجد فيها الخالق ^(٢) متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للإنتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل جوهرى بالنسبة للإنتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقتراحاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى الوضعى المصاحب للوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردى عن معانيه الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعملية فى القراءة على نحو ما سبق شرحه .

الفنى : « شعور الأمان » إذا هو الذى يطبع بطابع الهدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء مايتخيله ، فإن الطرب الفنى يصطحب الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ماأسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو جملة العوائق والأدوات على سواء ، ولكنه لايبداً أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتى أن أصلح وأتبنى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ، إذا أنى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى - على وجه الدقة - أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد - من جهة - أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية - كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم - على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتشثل الإنسانية كلها فى أسمى مالها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو - فى الوقت نفسه - العالم الخارجى فى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعته ، كما يجب أن يكون فى آن ، وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معا ، ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمعن فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعى حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً فى مجموع الكون ، رغبة من الكاتب فى أن يحيا معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم - من ناحية أخرى - لا يبين عن أسرارهِ إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم فى قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم

(١) إذ وراء تخصيص إنصاف مظلوم فى موقف معين يترأى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تغيير كل مظهر للظلم أينما كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

كشفه في حركة ترمى إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في القصة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصة بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكى يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف الترام في بخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقناً إلى تغيير العالم الذى يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه . وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب - وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم - أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا - الذى أقرأ - فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسى مسئولا عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعى إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل منى حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعه هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحريرتنا كليتنا ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتى أن يفرضه على نحو إنسانى ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفى أعماق جوهريه ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات »^(١) التى يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يثودنا حمله - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كرم^(٢) نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء . بل ينبغي أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف

(١) أى التى تتحقق فيها الغاية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور الفساد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التى يشف عنها الموقف المحدد .

الطبية لا تصنع الكتب القيمة ، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمه الكتاب نفسه والنسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . ففهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضمن عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل لئلا نذكرنا بأن العمل الفنى ليس قط مجرد حقائق طبيعية . ولكنه مطلب من المطالب ولبد موهبة . فإذا تناولت هذا العالم . بما يحتوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى برودة طبع . بل لكى أردّها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها . أى مساوئ يجب أن تمنحى . وبذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورّه فيه الكاتب إلا بفضل بحث القارئ فيه وسخطه وإعجابه به . والحب الكرم يمين البيعة من القارئ على التمسك بما يريد الكاتب . والسخط الكرم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر . نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق . إذ مجرد الجهد الذى بتكلفه الكاتب فى كتابته اعتراف منه بحرية قرائه . وشروع القارئ فى تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفنى - من أى الجهات نظرت إليه - شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء كالكاتب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها . إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) . إذا مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مظلمه ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى إعجاب القارئ بتملق عواطفه . فى حين أن الجيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صادراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصور منه عالمه للأحرار الذين ينشد هو موافقتهم . وهذا الجانب هو مظهر عالم فى حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمر جوانبه . ولن يتصور بحال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه فى أجازة الظلم . ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيدة مؤلفها أمريكى أسود ، حتى لو كانت تفيض ببغض البيض ، إذ حرية جنسه هى التى ينادى بها من وراء هذا البغض . وبما أنه يدعوى لاتخاذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتي الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسى أنا بوصفى جزءاً منه . لأهيب بالأحرار جميعاً كى يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣] .

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينقسم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطر يهدده في فنه نفسه . فالحداد تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجدب الذهني حتى في اللحظة التي أضنى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويخضرنى على الأخص « دريو لا روشيل »^(١) . لقد خدع ، ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظهم ، فلم يرد عليه أحد ، إذا لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له علامة تدله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لعلامة حقد ولا علامة غضب كذلك لاشيء مطلقاً . فبدأ ضالاً . وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياح فلم يجد صدًى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمائرها والتي كان يحتقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصبح في واد . ثم انتهى إلى سكوت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لابد أنه دار في خلده المجنون أن الاستعباد اختياري يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتمالاً . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالمرء لا يكتب للعبيد . وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعناه : فما يهدد أحدهما يهدد الآخر كذلك . ولن يكفي الدفاع عنها كليهما بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يكره القلم

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب ، منتحراً .

فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإذن ، أى جانب سلكت ، وأياما تكن الأفكار التى تدعو إليها ، فسيزوج بك الأدب فى الحرب . فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتى شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرها - فأنت ملتزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الالتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد ! ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب فى رأى « بندا »^(١) قبل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية فى شئون الحياة اليومية ، بالاشتراك فى صنوف الصراع السياسى والاجتماعى ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة فى مظهرها ولكن لا يسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهى : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسى ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه فى كتابه : خيانة الكتاب La Trahison des Clers الذى ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينمى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم فى تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة فى النقد الأدبى . وهو من أعداء ارجودية والشوعية والرومانتيكية . وهو ولوع بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفة على الأدب ، ويسحر من الأدب المعاصر كتابه وسيناقش سارتر آراءه بشيء من التفصيل فى الفصل التالى .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديدة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لاعتماد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

نقاط الفصل الثالث

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلل المرء عما يصر بخرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتب له أمثلة : شخصيات مينالك و ناتاناييل - قصة صمت البحر . . . معنى الالتزام وصلته بخرية الآخرين والمعاني الإنسانية - المجتمع يخاصر الكاتب وبعده مكانته الكاتب المستهلك غير المنتج به المجتمعات لأنه يقلها من حالة اللا شعور إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لمنطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميّزة بدلاً من أن يكون على هامشها . مثال : الكتاب في فرنسا في حوالى القرن الثامن عشر - قد يضم الكتاب إلى المذهب الفكري السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعلي حين لا يكون له جمهور إمكاني . مثال : الجمهور الفعلي عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والحنمية في الأدب - على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي . أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلي أحزاباً متعادية ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكاني . مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين . ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب في الأصل) - فأتاح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها . فأدركوها خيراً مما أدركها الرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها . وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النبلاء . ونتيجة لهذا الإدراك عمروا عن مطالبها التي كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم بتحقيق مطالبهم في نيل الرجوارية مطالبها . فتوحد جمهورهم من جديد في الطبقة البرجوازية التي ابتلعت - أو كادت - طبقة النبلاء ، وحين تحققت بذلك مطالبهم تذمر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعوهم البرجوازيون في شكل قراء كما كان يعوهم النبلاء في القديم في صورة هبات ، فانطبقت عليهم

الحرية تأديجاً والذلة البرهانية عاملة ولحها غير متحة ، لأنها وسيط بين العامل والمستلم . فدخل الأدب في دائرة الأمور الضعيفة بين الوسائل ، وسكن الخواطر وسالم . واعتمد الأدب من جديد على الأفكار المجردة المفروقة . لا يمكن بد الأدب إلى الفكرة الخفية الدخاوي يهرب الكاتب ويريد إخضاعه . أمسح غرض الكاتب ليس هو التوجه بدعونه إلى الحريات المطلقة . بل عرج فوانيس نسبة متحركة فيه على فراء محكومين بها مثله .

ظهر جمهور إمكن من جديد بعد الرومانتيكية . إحقاق كتاب القرن التاسع عشر نمارتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ماعدا قليل منهم وخاصة هوجو) - عبوب الواقعية . ثم الرمزية والسيراليه ، أنها مغبورة في طبقة لا ترى عليها فها واجنا . فلهجات إلى النفي المطلق .

تقسيم عام لبعض القصص - نقد النواحي الفنية للقصص في القرن التاسع عشر - متعلق الأدب في العصر الحديث -- استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي - معنى استقلال الأدب - مصير الأدب تجريدية إذا لم تنح له الإحاطة الشاملة جوهره -- العالمية التجريدية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعللا بالخلود -- الحرية معناها ألا تطفئ مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا توقعنا في التحريد . على الكاتب أن يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراؤه أدب « المدينة الفاضلة » .

يبدو لأول وهلة أنه لاشك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلنا رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً^(١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات متعثرة مقنعة ، وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يخلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً إذ هي كالبحر في حركة لاتزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - في أي أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة الحقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصابرة في سبيل النصر . فهذا هو ما تتخذ به الحرية^(٢) كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بند^(٣) - أن يتحدث

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق .

(٢) انظر الفصل السابق وهناك مس المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادئ العامة تتراءى بمثابة الأمن من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

هاذبا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل الفواصل عن تلك الحرية الخالدة التي تنادي بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الأسلمية (١) ، فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد (٢) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كما ينبغي أن يلحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم جاري أن زنباراً دنتل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل . بل تكفي تلمسة أو إشارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » -- فإذا مارآه فقد اتضح كل شيء . ولو أن قريشاً من أقراص الحكاكي ردد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجرى يومياً في قرية نائية مثل بروفين (٣) أو أنجوليم (٤) فلن نفهم منه شيئاً . إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك . وموقف كل من الزوجين وماهما من مشروعات وبالاختصار . لا يوجد العالم - الذي يعلم كل من المتحدثين أنه ماثل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم في حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض . وتجمعهم ذكريات موتى واحدة . ولذا لاجابة إلى الإحالة في الكتابة . لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أني قصصت الاحتلال الألماني على جمهور أسريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيلة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديد أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبت من موقفي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوخ المحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار

(١) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعدى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف يبين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - ممن يعالجون في أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تعلا منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة في نظرهم سينتهي بانتهائها . ويشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) Provens مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس .

المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيما بيننا تكفيها هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنغام موسيقى حربية ألمانية في جوسق حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال محلقو الرؤوس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجال يسرعون الخطأ غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصغون مقطبي الوجه ، وهذه الألحان التي تتملق فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميجاس »^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج »^(٢) . كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقيه مالا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإيحاء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا تأكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منحرف فيه .

(١) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro صغير ، والثانية megas كبير - والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبة الأبعاد وضالة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعرى الإجمالية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور محاذيات بينهما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم ... والفكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ الهزلي لسير انوادي براجراك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) Ingénu أي الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فتى ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطري على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكيًا . فيذهب إلى إقليم « بريتاني » في فرنسا ، ويأسى على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس في سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التي كان قد أحبها لخلاصه من السجن ، ولا تظهر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها لوزير ذي نفوذ كبير في فرساي . وينجو حبيبهما ، ولكن تموت هي لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع في مأزق تثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك . ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتسنى أن يفلت من التاريخ بقفزة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون . على سواء -- في عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعوننا إليها الكاتب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير . « لا وجود لها » ^(١) . بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للسراء . إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع . وإلى العقل والجنون في شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات . وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير . وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغامرات حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة . وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبين الموقف الذي يتخذ ، والتاريخ الذي يجب على أن أتناوله ، وأواجه فيه التبعة . وهو ما يجب على أن أغيره أو أحتفظ به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض . فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا . بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ في نفسه بالشئ الذي يجحد ويصطبغ به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثانياً عالم واحد . فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود اعتداد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

« ناتانائيل »^(١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء التي بدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي العقار الموروث حالا أو مستقبلا ، وفي المشروعات النفعية ، والخلق التقليدي ، والإيمان الضيق ، وأرى كذلك أن ناتانائيل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالك^(٢) لعامل أو متعطل أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجي من الجوع والحرب والاضطهاد الطبقي والجنسى . والخطر الوحيد الذى يهدده هو أن يصبح فريسة لبيسته إذن فهو أبيض آرى . ترى ، انتهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، ونحيا في عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسر . عصر لم تكذب فيه أفكار الطبقة المالكة في الانحدار فيناللك هذا هو وجه التحديد « دانييل دى فونتانين » الذى قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دى چار^(٣) غلى أنه معجب بأندرية جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صبت البحر »^(٤) - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدها ، وغايته جيد واضحة في نظرنا - لم تلق سوى بعض في بيئة المهاجرين في نيويورك ولندن . وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور^(٥) لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة المختلة فالأمر على النقيض من ذلك . إذ لم يشك

(١) انظر الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : Les Thibault وهى من نوع القصص النهرية التى تؤرخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعهم هذا الكاتب - وهو نوع أثر في الأدب الإنجليزى ثم في أدبنا العربى في قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا في كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، وشخصية دانييل دى فونتانين Daniel de Fontanin التى يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة في المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكراسية الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة في المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد في أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) .

(٤) Le Silène de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان برولى Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغاية كثيفة في جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان في الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٥) انظر الهامش السابق .

أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه استطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعي . وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Koesther في ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسي ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخي إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين في قصص موباسان في عهد احتلال آخر ، ذي آمال أخرى . وشدائد أخرى . وتقاليد أخرى أما عن الضابط الألماني فصورته لاتنقصها الحياة ، ولكن من البديهي أن فركور - وقد رفض في نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعي ، فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحى الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذي من أجله فضلت هذه الصور على تلك التي كانت الدعاية الأنجلو سكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إجمالاً بأنه الشر المحسد : في كل حرب شكل من أشكال المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضع وقتها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة بقاهرها ، فإنها بالعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبيثاء ، أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الضحك وأخطأ بذلك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلاً وبالنفى والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفي من نار ، فلم نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفتنون عيون أصدقائنا ويقتلعون أظافرهم - جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفي حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليحملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لامناص من أن يكون

المرء معهم أو ضدهم ، وبدأت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بألحان الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي فقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، ممن استخذتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقوه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فزغاً من شبح البلشفية ، ضالا على خطب بيتان^(١) . فكان من العبث تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في وحشيين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنح هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين ، ومادام قد اكتشفت في دهشة أن غاليبتهم كانوا « أناساً مثلنا » . فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال ، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشثومين حتى لو حملها إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة كل الحذر في دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت ، والاحتقار وطاعة الإكراه التي تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها تريد أن تحارب - في فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقاتلة بين بيتان وهنلر في مدينة منتوار^(٢) وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوى أحداً . بل سيري فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقب القطاف : وهذا شأن ماينتجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف

(١) Petain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسي ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الإحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .
(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندوم ، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

الكاتب نفسه عاملاً حاسماً في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة « تين »^(١) في تأثير البيئة ؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب ، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير^(٢) . إذا الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته . والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور - على النقيض - انتظار ، وفراغ يملأ ، وتطمع ، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية . وبعبارة أوجز : الجمهور هو الطرف الآخر . وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف ، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة ، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى . كتب إتيامبل **Etiemble**^(٣) في مقال يتم عن الذكاء ، ولكنه قليل العمق [١] يقول : (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير ، حيناً ألفت الصدفة دون أننى بثلاثة أسطر لـ جون پول سارترهى : « أن الكاتب فى رأينا ليس من المقيدى فى حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال ، وليس هو من المتحررين منها مثل « أرييل »^(٤) . ومهما يفعل فهو فى غمار المعمة ملحوظ وشريك فى المغامرة حتى فى أقصى حالات عزله) . فى غمار المعمة من رأسه حتى القدم . قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بليز باسكال : « نحن مبـحرون »^(٥) ، ولكن مالبثت - بعد قراءة هذه الأسطر - أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً ، إلى أمر الأمير والعبد) .

(١) يقصد نظرية « تين » فى تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضى القومى أو الوطنى فى الإنتاج الفكرى لكل شعب ، وقد شرحنا هذه النظرية ، ونقدناها ، فى كتابنا : الأدب المقارن .
 (٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين فى تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه ، فى حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير ، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة فى الجمهور التى تتطلب تغذية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور فى مشروعاته التى يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله .
 (٣) فستال Vestale كاهنة لحراسة إله النار « فستا » فى أساطير الرومان ، وكانت تختار من خير العائلات فى روما . وتسهر على حراسة تار المعبد . وتبقى عذراء طوال حياتها . فإذا حادث عن الجادة دفنت حية .
 (٤) Ariel قد يراد - كما يبدو من السياق - الملك المتمرد فى « الفردوس المفقود » للشاعر الإنجليزى ملتون (النشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أرييل الذى فى ملهات العاصفة لشكسبير ، أى الملك الطائر .

(٥) إشارة إلى رمان باسكال المشهور ، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطرة باتباعه . فنحن فى هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر ، ليس لهم من خيار فى أمر السفر ، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى باسكال حواراً فى مسألة وجود الله ، تنقل منه هذه الجملة : =

لن أقول شيئاً آخر سوى أن « إتيامبل » يتأخر . إذا كان إنساناً مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى بهذا الإبحار ، بل أكثر الناس يمضون وقتهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل . وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب . أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل . أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك في شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو ينتزعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت . في حين ينفون . في الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية . أو يوهوا أنفسهم . إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعدون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتزماً حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه « مبحر » ^(١) ، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه في وساطته . غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلمنا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى . بل وفي أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشييكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشييكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجِد غير هذه العبارة « اليهودى إنسان ينظر إليه

= « الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرأين تميل ! ... علام تعتمد في رهانك ! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأى الأول ولا الثانى ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منهما . إذن فلا تتهم بالخطأ من اختاروا ، لأنك لا تدري من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى بدون ذلك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا ندخل في الرهان - نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، فهذا غير إرادى فأت بسبيل الإبحار في سفينة من السفن ، فأيتها تختار ! » انظر : B. Pascal: Pensées, X. I.

(١) انظر الهامش السابق .

الآخرون على أنه يهودى ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ماحدده الآخرون له من موقف . لأن من بين صفاتنا مامصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمز في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحرفى الكتابة . ولكن لايلبث أن يتبع ذلك أنى أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيباً إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ماعلى الأديب ، ولكن عليه - لكى يغيرها - أن يتمصصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صميم ذلك المجتمع ، فالجتماع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق - التى يبنى عليها مايشيده الكاتب من عمل - هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب الزنجى الكبير « رتشارد رايت » **Richard Right** فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شياها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع امرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب ^(١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين نالكاتب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة فى نفسه أنه من الملهمين فى الكتابة فقد اكتشف فى نفسه الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن فى كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب فى قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن فى كلف وهوى بحيث يشرك معه فى التبعة قارئه . ولكن هذه النظريات الفاحصة لاتحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود

(١) يقصد أمثال جوليان بندا .

الجنوب ، كما بعث « إراميا »^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل يؤس السود في لوزيانا لايزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل يؤس العبيد الرومانيين في عهد سبارتاكوس^(٢) . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجرّدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة العصية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض «كارولين» فهؤلاء قد تمّ دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر - بادئ بدء - في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه الملاحظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادقي الطوية من الأمريكيين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطي اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية^(٣) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلاهم ، كما تتراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذى يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفئة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمرى يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدى أكبر المتعصبين من أعداد السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنسانى يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لا نهاية . وعلينا الآن أن نلاحظ أن هناك هوة جلية في قلب

(١) نبي من أنبياء بنى إسرائيل ، مشهور بتفجعه في نبوءاته بما سيقع فيه قومه من شقاء ، وقد وصف في نبوءاته ما سيعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

(٣) Committee for Industrial Organisations (U. S.) .

هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند «رايت» يمثلون الجانب الذاتي . فقد شبوا على ماشب عليه ، وأمامهم مأمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التي عنده . فسرعان ماتى قلوبهم ما يريد بأقل إحياء من اللفظ . وحين يبحث فى توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحياة عن وعى وتفكير ، ويحدددها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التى يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات ما يعبر فى دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التى يرتفع بها فى حالته المباشرة إلى الوعى المفكر هى حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا فى مدى جهد بالغ أقصى غايته . معتمدين على مشابه هم فى كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم «رايت» كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآريين البيض جميعاً : أمان الكبرياء ، وثقة المطمئن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض - فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التى يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغربية عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم فى الأمر ليقدروا التبعة الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حنقهم ويجللهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبى يقوم به «رايت» على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : «مطلب ذو وجهين مقترنى الحدوث فى آن» ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفى كل جملة قوتان متطابقتان فى وقت معاً يتحدان فى قصته شدة الجهد الذى لانظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحنا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ، ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه فى الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفى الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المتنبيين : فلم يتكلم إرميا إلا لليهود . ولكن «رايت» حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد : فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فنى ..

الكاتب يستهلك ولا يستنتج شيئاً ، حتى لو اعتزم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تغدر بشم . وقيمتها التجارية تحدد تحديداً تعسفياً . وفى بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفى بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع

كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملك من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المثوى . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . والا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك . ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد - في المجتمع الذى يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذر به بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذى أكسبه إياه الجهل ، ويرجع بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريضة على التوازن ، هذه القوى التى يحاول هو أن يحطمها . لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنى اللامباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هى التى تستطيع أن تستبيح الترف في إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ، فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالا ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفلوا للفنان الغذاء ، ليشرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيل « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى النقيض من مصالح من كفلوا له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذى يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجاور^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النعى للنظام القائم آنذاك .

(١) Le Mariage de Figaro ملهة ألفها بومارشيه (١٧٢٢ - ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهى مغزى سياسى ، إذ ينبغى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينبغى المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجارو إلى الكونت ألما فيقا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفى =

وأحياناً أخرى يكون الصراع مقنعاً . ولكنه واقع دائماً . لأنه تسمية الشيء بيان له والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدلي الذي يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتأرجح له من حدود ضيقة أن يصبح عنواً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه ليس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولا تذوق لها . فمن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعي للصراع شكلاً معارضة بين القوى المحافظة - وهي جمهور الكاتب الواقعي - وقوى التقدم . وهي جمهوره الإمكانى . والكاتب - في المجتمعات غير ذات الطبقات التي يكون بناؤها الذاتي قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله في المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع . وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذي يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الذاتي »^(١) وإذا اتسع الجمهور الواقعي للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى . أحدث ذلك في وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفي هذه الحالة يمثل الأدب - حين يتحرر تمام التحرر - قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم . ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن أسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب في عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفي هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكمين وتجري وساطة الكاتب في صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التي لا جدال فيها . وهذا - مثلاً - هو ما حدث في أوروبا في حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان في مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ماهو روحى وماهو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ماهو روحى ، أى إلى سيطرة العقل نفسه في حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالى ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النقي المستمر للطبيعة بدا في بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه

= أول عرض لها قال لويس السادس عشر - كان ممن شهدوا العرض : « هذه مسرحية بغضبة ، ولن تمثل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفي شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من النظارة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً في عرض الطريق كانت تمثل مبدئياً في مذهب فكرى خاص . ففي القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هي الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهي الروح التي استحالَت إلى موضوع^(١) ومن هنا يتجلى في وضوح أن المسيحية - بدلا من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع في العصور الوسطى حاجات روحية .

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضا . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - في نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - في ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لذاتهما على أنها من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منها هي النزاع الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ، بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشروحها التي لاعداد لها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالتجارين أو بالمتخصصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهناً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك ينهبون ويحرقون كل شئ ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهتمون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبة أمره موجهاً إليهم . وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهبونه إليهم شغواً بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير

(١) أى يتحولها إلى شعائر خارجية .

والفسيفساء - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستعمله من الحوادث ، أو يؤلف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن . رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا انخياز إلى رأى أن يستمر في مجهوده كي يميز ماهو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على التقيض من ذلك ، فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن . هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين^(١) حينما كان وطنه في حرب ، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذي دعا إليه بندا . ولكن يدرك المرء في أي شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجمهور الوحيد الذي يتوجه إليه الكاتب

(١) ملهاة الأخارنيين Les Acharniens ، وهي أقدم ملهاة لأرستوفانس (٤٥٠ - ٣٨٥ ق . م) مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلويونيز وبطل هذه الملهاة الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكيوبوليس Dikaiopolis وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهبا لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، وبمساعدة على ذلك عمال أخارنيين ، وبخطوته فيما فعل ، ويتنصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مآسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . والذي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً بحملته صعبه ، في حين يلتقى ببطل المسرحية ثملا مرحباً مع كاهنة للآله بانخوس .

محسوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . ومما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماتخويه القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكي يحتفظ الكاتب بهذا النوع من سعادة الضمير - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يكفي أن يغمس الكتاب في المذهب الفكري الذي تعتقه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشبع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر . ولكن تتغير في هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل في ذلك اتجاه هو ماللشيء المكتوب من قوة على السريان . وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ما ينطوي عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهاً واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المدني أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكاتب جد محدود ، وكان يسمى - في جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السري^(١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها الذوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورني^(٣) وباسكال^(٤)

(١) نعتى بالرجل السري ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر l'honnête homme

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) Corneille المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ -

١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٣٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له في إقليم بروفنس . وهي الرسائل التي يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » .

وديكارت^(١)؛ هو مدام دى سيفينييه^(٢) و« فارس ميرييه »^(٣) و« مدام دى جرينيان »^(٤) ، و« مدام دى رامبويه »^(٥) ، و« سانتيفريمون »^(٦) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل فى جديد . وهو الكتلة الجامدة التى تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع امرؤ أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقه المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجابة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولوزاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور حائر مراتب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجأ بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد فى القرن السابع عشر

(١) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابى : الأدب المقارن .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة برسائلها لابنتها « كونتس دى جرينيان » .

(٣) La Chevallier de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جومبو ، كاتب خلقى فرنسى ، يحتكم فى ميادته إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دى جرينيان ، وهى ابنة مدام دى سيفينييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبويه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، وهى وابنتها « جولى دانجيين » ، وكان هذا النادى الأدبى نموذجاً أنشئ على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهات : « الأكاديميين » ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

الفرنسي راسخة لاتترزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمذهب فكري سياسى صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك إنسان جهرة في وجود الله ، كما لا يشك في حق الملك الإلهي . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائر آدابه التي يتطلب رؤيتها من جديد في الكتب التي يقرأها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا يتقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردهما الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهر « الأبدى » والحاضر خطيئة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن تبرهن الفكرة على أنها قديمة كى تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخى الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصياتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسميناه أنفا « القرينة » أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . وينتمى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعولهم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن ينتجوا - شأنهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بدورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكاتب (من رجال الدين) في القرن الثانى عشر . ومن المحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكاني متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يتأتى للابرويير^(١) أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم ببؤسهم ، فليس ذلك ليقم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البؤس عار على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعى بذات أنفسهم . وقد اتنى - بتجانس جمهور القراء - كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغضين لديهم وقراء إيمانيين محبوبين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك - من وراء صفوة الشعب من قراءة - جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه - فيما إذا تسر له الوصول إليهم - أن يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، وكانت مهنتهم هى وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هى نفسها جدال ومماراة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوع بها من المصور الذى يرفض كل مشاركة فى التبعة لنموذجه ولكن - لكى يدرك الكاتب مجرد الفكرة فى رسم صورة هى فى نفسها جحود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلاً - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم

(١) لابرويير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أخلاقى فرنسى ، اشتهر برسم الصورة فى الأدب الفرنسى ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقى تيوفراست . وكان لابرويير يتحدث عن العادات فى عصره وينقدها . والمؤلف . يشير إلى تصويره للفلاحين فى صورة البائسين الأشقياء ، ونقل هنا هذه الصورة الفريدة فى نوعها فى القرن السابع عشر الكلاسيكى .

ويرى المرء بضع حيوانات متوحشة . ما بين إناث وذكور . منتشرة فى الريف . على سحنها سواد ، ترهقها غيرة . وأمعنت الشمس فى إحراقها . مرتبطة بالأرض تحفر فيها . وتقلبها فى عناد لا يقهر . ولها ما يشبه الصوت المفلوظ ، وحين تقوم على ساقها . تبدو لها وجوه كالناس . وحقاً هم أناس . فى الليل يأوون إلى جحور . حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء . وأعشاب الحقول . وهم يكونون الآخريين من الناس جهد الزرع والحراث والقطاف . كى يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخبز الذى هو من ثمار غرسهم . انظر : La Bruyère Les Caractères, XI, 28 .

عبثاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظراته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتبلبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على النائر ، بل ولا على الشاعر . وليس لهما الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى . والشاعر والنائر كلاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من قلق . وموجز القول أنهم «كلاسيكيون» . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع سادته استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية . وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكان فيها بحال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع - من مذهب ديني أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة تصير فيها حدودهما صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ماسبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى - تحت الرقابة الكنيسة والملكية - بالمحافظة على النظام القائم من روحى وزمنى ، فالكتاب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية فى تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة

الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره . دون أن تحدث فيه تغيراً عسيقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده . فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصريه بدروس . ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عواقب خفيفة . إذ أن حوادث التاريخ الكبرى لا انقضى عهدها منذ أمد طويل ؛ ومادام الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب . فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المأل . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره . وذلك الجمهور الذى يعد العمل لعنة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات في الشعب . وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب . والحرب والموت . ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضة . لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع مايعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات اجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فنى عن الأفكار التى تجرى في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفوكو »^(١) من ملاهى النوادي [الصالونات] مضموناً لأمثاله ، وقالباً . وماتبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين^(٢) . ومراسم « الإتيكيت » عند المتحذلقات^(٣) ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التى يدعو إليها « نيقول »^(٤) ، والنظرة الدينية

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ - ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاق له حكم خلقية يغلب عليها طابع التشاؤم .

(٢) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذى درجات دينية مختلفة ، قامت أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية الملحين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عداء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٣) جماعة من جماعات النوادي سرت فيها روح التألق والولوع بالتكلف في التعبير والعادات ، باسم الأدب والذوق ، ومنها سخر مولير في ملهاته : المتحذلقات المضحكات .

(٤) 'بطرس نيقول (P. Nicol) (١٦٢٥ - ١٦٩٥) كاتب أخلاق ، وأحد كبار دير « بورويال » وله رسائل في الخلق والتعاليم الدينية .

إلى الشهوات . لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها ماثات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويتعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصور بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملمهة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هي القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض الهُزأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحذلقات موضع سخرية قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرية دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع ^(١) ، فذلك لأنه فرط في المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سخر من كاتوس ^(٢) ومادلون ^(٣) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت ^(٤) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوق ^(٥) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين . ممن لهم تواضع المتكبرين . لما هم

(١) Le Misanthrope ملهاة شعرية لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيت » الذي ييغض الرياء والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع ألسيت بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ألسيت رأيها في قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة ، فيعد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتحب « أرسينويه » ألسيت وتكيد بذلك لمحبوته سيلمين ، مكائد مستورة بقناع من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العقبات باجتماع ألسيت مع حبيبته سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل في أمر زواجهما ، على أساس أن يبعدها عن هذا المجتمع ، فتتردد ، فيهجرها . ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهاة المتحذلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنقا في عبارات الطلب ، ولم يتحذلقا في الخطاب ، فيكيد هذان الخاطبان للفتاتين بأن يبعثا خادميهما في مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما التكاليف وبهرج القول فتقبل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يعرفهما الحجل والعار حين تنكشف الحيلة .

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة موليير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٥) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهاة لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته نثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كفاء لما هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سذاجته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويتحدث أمامه برطانة يوهمه أنها تركية . وفي المسرحية سخرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

عليه من ثقة في مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ؛ وهو بغض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلى الذى يمكن أن يسمى هجاء عضويًا والهجاء الخطير الشأن الذى قام به بورمارشيه^(١) ، وبول لويس كورييه^(٢) ، وجول فاليه^(٣) ، ودى سيلين^(٤) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوداع الذى يسيطو به المجموع على الضعف والمريض والجموح . وهو الضحك العارى من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكذوبين .

والكاتب في القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وذوشيم برجوازية . وهو أقرب في موطنه شبيهاً بأورونت^(٥) وكريزال^(٦) منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقتهم ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك . سعيد لشغله مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الرحاب ركناه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهنته في راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان . وأن كل شيء قد قيل^(٧) . وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل في عذب من القول . ويعد المجد الذى ينتظره صورة هزيلة

(١) بورمارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشبيلية » ، وهما ملهاتان لها مغزى سياسى . وسبق أن قلنا كلمة في الملهاة الأولى ٨٥ .

(٢) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسى ، وله رسائل هجائية وسياسية لأذعة .
(٣) Jules Vallès (١٨٣٣ - ١٨٨٥) كاتب وصحفى فرنسى ، يدعو - في بعض ما كتب - امتداداً لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكى حسائه هو وجهوده السياسية عناوينها على التوالى : الطفل (١٨٧٩) وطالب في الثقافة العامة (١٨٨١) ، والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .
(٤) L.E. de Celine طبيب وكاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر في آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٥) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة مولير : عدو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .
(٦) Chrysale شخصية أدبية في ملهاة مولير التى عنوانها : النساء العالمات ، وفيها يسخر مولير من حذقة اللغويين والفلاسفة والمجمين .

(٧) إشارة إلى قول « لا بروير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون ، أما العادات فقد انتزع خيرها وأجملها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère : les Caractères, 1, Peusée 1 .

لألقاب وراثية . وإذا مجده سيخلده . فذلك لأنه لم يدر في خلده قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضمناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة ^(١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه مرآة سحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متمسكة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جلالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فمحال عليه أن لا يتسع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المستتر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعاني الشائعة في العصر ، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهتس بها المعاصرون وتربط ومابينهم كحبل سرى ، هي مع ذلك مرتكزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصفوة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تراءى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هي بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وماعملية التقديم الذاتي التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

وقد لا يتساءل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يرقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذي يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الاحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرغم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسى . فمهد بذلك على غير وعى من الكتاب - لأدب الثورة فيما بعد .

راسين عندما قال فى مقدمة مسرحية فيدر^(١) : « ليست الأهواء فيها مائلة للعيون إلا لكى ترى كل ماتسبب عنها من اضطراب ». على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شئ أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلّى عادة باسم الخلق ، فعلى أن نعترف بأن فن القرن السابع عشر فن خلقى جدير حقاً بهذا الاسم . ولا يعنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسموم بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الغث ، ولكن لجرد أنه يقصد - فى صمت - إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها . وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى . فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية فى نطاق الخلق ، فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله فى الناحية الخلقية دون أى عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائلين بالحكم . فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب . مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - فى الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندمجاً كلياً فى تلك الطبقة ، ولا جدال فى أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التى يكتب لها ، إذ أن أثره فى تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معدوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان فى استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد فى راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية فى داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعادية ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلى الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينها يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة فى التاريخ ، والجنة التى مالبت أن تفقدها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقته بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد تحصناها ، وأوجزنا القول فى مغزاها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية .

تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لابروير وفينلون^(١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط . حتى لا يمر ببالهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً فى بابيه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقها فى مذهبها الفكرى . ووقفت موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ؛ ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هى خير الوسائل لتركيز سلطتها ومادامت لم ترقى هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً . فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسى قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روجيين ؛ فقد أضحي الأدب الكنسى دفاعاً عن الدين فى غير طائل ، فى أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية فى طريقها السريع إلى النفاد . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الخائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهى تريده - إذا اعتزم عرض الحقيقة - ألا يحايبها فى شئ ، ولكن على أن ينفث شيئاً من المذهب الفكرى الذى أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتراف عقائده أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها . فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذى تبذله فى تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك فى صحتها . والكاتب الذى يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشيعه الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعى هو الذى يحرقه منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية فى الوقت ذاته - وهى

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من كتبه : « مغامرات تليماك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

التي تؤلف ما يسمى في التعبير الماركسي « الطبقة الصاعدة » - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفي ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سياسي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شئون الدولة . وكانت سائرة في هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادي على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . فثلت للكاتب - لأول مرة في التاريخ - طبقة مهضومة هي جمهور فعلي . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتيقظة القارئة التواقفة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصوراً بين عقائد تختصر لطبقة باطلة وعقائد أخرى فنية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت . ولهذا تود أن تكون على وعي بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفي تلك . الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبي محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهني ، بل أولى به أن يخرضه ويدعوه ، لأنه يدل على مطالب الجمهور الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد ممض : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من جمهوره حكماً في المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كأسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هي التي تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتب منها كليهما وقد كان أبوه برجوازياً . وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعي ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخي لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصوير كلها على وعي بنفسها وبمطالبها ،

ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبقي إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ، وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه - علي وجه الدقة - الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والذاتي . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه المحامي . ومع أخيه . أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحى الجند - هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله - فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن الجند تحدثه بأن الجزء الخلق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة «بورج»^(١) ، أو محامياً مغسوراً في «رانس»^(٢) ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي ينبغي أن يقدر مواهبه . والسمة الجليلة لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين^(٣) . أو إمبراطور مثل فريدريك^(٤) إلى مائدتهما . ولم يكن ما يمنحه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعاني الرسمية العامة مالم للجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة - مستهلك دائم في مجتمع من المنتجين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجرائده ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ، بل هي - على الأخص - ترف . ومع هذا يظل - حتى في بيت الملك - محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقد وخز ديدرو - في محادثة فلسفية من نار - أفيخاد إمبراطورية روسيا حتى أدمهاها ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ ك . م جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمته .

(٤) فريدريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) وكان محباً للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحتها إلى عداوة .

بأنه ليس سوى متفريق متطفل . وماحياة فولتير سدى سلسلة من الانتصارات والإهانات . منذ ضربه بالعصا وسجنه وهربه إلى لندن . إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد حظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات . ولكنه يتزوج حادمتها . أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه . لكنه لا يعانى من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدراً لكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة . وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه . وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكى ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات . فهو خلق محوم . وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته . وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب فى عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقته بعينى البرجوازيين . ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقته بعينى النبلاء . وقد احتفظ فى مقاسمة هؤلاء وأولئك فى مآثمهم بما يكفيه للنفوذ إلى فهمهم فى مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه فى شخص الكاتب وبفضله . بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير فى مجتمع موحد الاتجاه . وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض . شأنه فى ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية . فأتيج للأدب بذلك أن يؤيد - فجأة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل . أى مع القوة القائمة الدائمة التى تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً . ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبيراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التى خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التى آوتهم . وبهذا اختلط الأدب بالسلبية . أى بالنسك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التى تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها مهما تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، فى كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة فى نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكرى الذى شب عليه ؛ إذ فى العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشئ فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن فى الاستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما فى القرن الثامن عشر . فقد

أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداً فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أدواتها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتائج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشباب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانیه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي . ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل البيئات وكل الطبقات . وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، لمجرد أنه غدا على وعي فكري ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم في سجن عصر معين ، كان يكتشف هو في نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعي مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمي . وكان الأدب الذي تحرر به عملاً تجريبياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة . والحركة التي يتحرر المرء بها في كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدربة على ممارسة الحرية .

وفي القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة في مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكائنها بين المراتب المهنية . أما في القرن الثامن عشر ، فقد تخطمت القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أرواً مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملاحم - من قبل - ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثية أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس - ضد سلطان عصره - تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل

سوى توضيح المطالب الجهورية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيضاح الوعي الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على النقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذى وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع المملذات والمزاعم والمخاوف ، والنداء الذى كان يطلقه فى جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبريائهم الطبقي ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه فى أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه فى عالميته . من أين ، أتت المعجزة فى أنه كان يسير فى نفس الاتجاه للاطراد التاريخي . حتى فى اللحظة التى يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين . ويشير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التى ستتجدد عام ١٨٣٠ و عام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحها . قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التى لم تكن بعد فى حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الإجتماعية التى تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين . فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقدر ماتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة فى الحكم ، لأنها كانت فى خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التى كانت فى دور الإعداد هى ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثورى ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستشير ، وتريد أن تتم فى أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيحين الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية - فى ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفى عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شئ آخر غير تلك الحرية ، وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الإمتيازات ، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب فى خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن فى عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بخط عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يقدقون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ماتمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المحيدة المعوقة بما يخرقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردتها « بليز سندرار »^(١) في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : « الروم » « إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال » . فمر بخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعثر عليها في أي كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير . ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون حجابة ، بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازي سوى تحريض لهم على التمرد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو^(٢) يشبه إلى حد كبير موقف « ريتشارد راي » الذي يكتب للمستنيرين من السود والبيض في وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم . ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعى بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسري معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المذهب الأدبي المسمى « المذهب التكعيبي » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) . ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الحمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذي أوردته يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

(٢) J.J. Rousseau (١٧١٢ - ١٧٧٨) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله .

الباستيل الحديث الوحيد الذى هيات له أمدا طويلا مؤلفاته ومؤلفات ديدرو^(١) وكوندورسيه^(٢) ، بل إن مؤلفاتهم هيات كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس^(٣) .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته فى الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذى يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمليه عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعة وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً فى مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التى لا مقابل لها ، غدا على وعى بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبى . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمى والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحى كما وصفه «بندا» ؛ لأنه مادام موقفه فى جوهره موقف نقد ، فمن الضرورى أن يكون لديه شئ ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هى النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جذران الأبدية وحصون الماضى - التى كانت تحمى صرح العقائد السائدة فى القرن السابع عشر - قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك فى رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسى للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه الا مبدءاً غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش - التى هو بصدددها والتى تحاول أن تفلت منه - ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخلى عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً فى العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التى يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب

(١) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسى شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التى أشار فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة فى نشرها فى عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم ممثلى القرن الثامن عشر فى فلسفته . وهو مثل روبسبير من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان يعتقد فى قدرة الإنسانية على أن تطرد فى تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجن فى عهد الإرهاب فى الثورة الفرنسية ، وكتب فى سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشرى . ثم انتحر بالسّم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود فى تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أثير مجلس الأمة . l'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

التي عليه أن يشهرها يقصد بها إعداد مجتمع مقلد بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزايعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالا . وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح »^(١) تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون قط إلى الأنصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحمره من رقابتهم عليه ما يلمحه دونه من انتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محتضرة : فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية - وطالما تمتناه الكتاب ماوسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشككهم في كل شيء ، حتى في مضمون الأدب نفسه ، حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضيايعهم ضياعاً أكيداً . ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بإدماج قضاياهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفي في حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً ، وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شيء هدفاً جميلاً ، مادام ثمّ ملايين من الناس حانقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، وجهود المصلحين الدينيين من « مارتين لوتر » ومن اتبعه .

والاعتراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية . أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية مخضبة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصداع قد انشحم . فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت . فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يظلوا برجوازيين . وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تفويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذي كانوا يلعبون ، وبدا لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبي . وبدأت البرجوازية أشكالا جديدة من الاضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة في تنظيم هيئة الإنتاج وفي توزيع المنتجات . ولانترى هي في الإنتاج الأدبي عمالا مقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هي النفعية : فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتجبة لا ترى أبداً وجهها لوجه ، وتلاحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديدة باسمها في إنفاقها في ممارسة الوسائل . وليس من الجد في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق في نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفني أن يعتد به ، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعي ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازي - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، أفعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي بمقتضى حق إلهي . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر في أن يصير - في القرن التاسع عشر - تعبيراً عن

راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازي يعارض الآن في ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت طبقة النبلاء ، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفي يديها السلطة - فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحكّم الأخلاق الدينية ، مع شئ من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الديني هو دائماً يعقوب^(١) في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئ العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء اقتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغ في الإمعان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تحاشى الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيهبز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسألة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع خاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كنعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بضربة أصابته بعرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزياً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالبصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر : La Génèse: La Lutte avec Dieu, 23-33.

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس . فكانت تبدو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محوط - ما امتد به النظر - بعالم متمدن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما يهتانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يخلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفى مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف التقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان فى حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب فى أفكار ؛ وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعانى - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد فى عمله الأدبى عالماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة فى ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا فى أنها كليهما لا يسير لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو للغابة ، ولكن بإضاءة جوانب الموجود بما هو موجود^(١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر فى المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تتحكم فى مصير الفكرة ، بل وفى قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائماً فهم خاص لمعنى

(١) أى الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان^(١) للنزول على الفكرة .

وسمة البرجوازي التي يعرف بها وجوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبييل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بـمميزاتها ، أما البرجوازي فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التي حوله إياها طول تمكنه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركييبية إلا بين المالك والشيء الذي يملكه ، أما ماعدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون . لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، لأن كلا منهم - مهما تكن درجته في المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال . أى لا طبقة تركييبية يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً . ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازي إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعاياته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازي سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراءه مثل الدمى التي يلهمي بها .

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجى ، لأنها مشروع إنسانى في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجى على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعى المرتبط بالعالم الخارجى والتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - في معناها السابق - نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس - مثلاً - ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعد ما تستعصى به على مجرد التفكير وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من الواقعية الاشتراكية - في هذه الناحية - إلا شياً سطحياً ، انظر : J.P. Sartre : Situation, III. P. 144-163.

فإذا أراد أن يتعرف بعض النعرف على عواطفهم وأخلافهم . فذلك لأن كل عاصمه تدوم له مثل خيط يحرك به تلك الدمى وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح بكتاب مذهب ومن الوصولية ، أما مايتعبد به البرجوازي الغنى فمن السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خبيراً . وتصيق به ، ونرهبه حين ينطلق منكراً في النظام الاجتماعي . وكل مايتطلبه منه أن يتاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان في القرن السابع عشر - مقصوداً على التحليل النفسي على أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب «كورنى» و«باسكال» و«فوفنارج»^(١) ولكن التاجر يخترس من حرية خدماته . وكذلك يخترس المحافظ من حرية وكيله . وكل مايتطلع إليه هؤلاء هو التزود بتمناح للسلاسل لا مجال للظعن فيها . ليغروا بها الناس ويحكموهم . فيجب تيسير حكم الإنسان . تيسيراً أكبداً . سائل هيئة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي تتحكم في النفس حاشية لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن بالعالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفعى فالدافع النفسي للحرية المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فالمثالية الذاتية والنزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة . وروح الجد (كما في باسكال) هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث مافى العالم من كثافة وغرابة ، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً - ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعد أغوار حرته على أعماق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - في وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسي يرمى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على مافى النظم من حكمة . ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها مقرر سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، واختيرت له الدواعي النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أعتيل اغتيالاً . فمئذ «إميل

(١) Vauve argues (١٧١٥ - ١٧٤٧) . من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو في نفاؤه على ثقة بالقلب الاساني وما بعد من عواطف وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته العاطفية .

أوجييه»^(١) حتى «مارسيل بريقو»^(٢) و«إدمون جالو»^(٣) - مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»^(٤) و«بايرون»^(٥) و«أهنى»^(٦) و«بورديو»^(٧) - وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليلبغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت معالمة مدى نصف قرن . فمذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يضاد به جميع قرائه . وكان يبيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتج ، ولكنه كان يختار من يشترونها ويحاول جاهداً أن يخيب آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح - إذا واثى الفنان مرة في حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهري بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلي له ، وكان له الخيار في الاعتماد

(١) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاء ودراما ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازي ، منها «صهر السيد بواريه» ، و«الوقحون» ، و«الفتاة المغامرة» ... وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Marcel Prevôt (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : «أنصاف العذارى» و«رسائل نسوية» وكان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه «غادة الكاميليا» و«مسألة المال» و«الغريبة» ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤ - ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملاحيه روح فكاهة جذابة . ومنها ملهاته : «عالم الضيق» و«الشرارة» - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٦) Ohnet (١٨٤٨ - ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهتم فى قصصه بالأسر التى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : «الخوف من الحياة» (١٩٠٢) و«الثلج على الأقدام» (١٩١٢) و«الخزان» (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يبعثها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذى تعارض به المذهب الفكرى البرجوازى مع مطالب الأدب . وفى نفس الوقت أخذ يظهر فى الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكن أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم . فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فماذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفوة ، فيحاول من جديد - فى سبيل مصلحته - أن يخلق الثنائية فى الجماهير ؟

هذا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إحياء بجمهورهم الإمكانى . بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التى اضطرت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مهما يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم - خاصة - ليسوا من سلالة « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديفان و« فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ، وحتى ميشليه^(٢) - وهو ابن أحد أصحاب المطابع - كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير فى مدينة ليون أو من عمال النسيج فى مدينة ليل . فاشتركيهم - إذا كانوا اشتراكيين - هى نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذى اختاروه . وبما كان لهوجو حظ قلم أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل . بل ربما كان الشعبى الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفى للاقتناع بذلك مقارنة مامنته الجامعة - وهى ذات طابع برجوازى - من أهمية للكاتب « ميشليه » ، وهو نائر الطبقة الكبيرة وممثل عبقريتها المشروعة . وكذلك مامنته

(١) George Sand (١٨٠٤ - ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومرماها النفس والاجتماعى فى كتابنا الرومانتيكية ، وفى الأدب المقارن فى مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسى « الفريد دى موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسى . انظر لمنهجه الأدبى فى التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانتيكية .

تلك الجامعة «تين»^(١) الذي لم يكن سوى مشفقين مهينين . أو «رينان»^(٢) الذي يبين «أسلوبه الجليل» عن الأمثلة المتوقعة للإسفاف والقبح وقد تركت البرجوازية ميشليه يكابد من خواطره غير المثمرة . كأنه منها في مظهر لأجزاء فيه . «فالشعب» الذي كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت . ثم رضى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالمجسلة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة عافوا بها سمعهم ومسيرهم . وليس منهم - فيما عدا هوجو - من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لهُوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شددت أعناقهم بأحجار . ولم يكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة . ولم يكن يربطهم بالعمل أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة بمستطاعة أن تستغرقهم فيها ؛ إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأياً كان إخلاصهم فقد جعلوا «يطلون» على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤوسهم ، دون أن يخسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التي انحدروا منها أصلاً . وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء في العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم . فكانوا على خطر تكوين «طبقة من العمال ذات ملابس أنيق» على هامش طبقة العمال الحقيقيين . تستهدف لأن تكون «ريية لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبا مستملاة من الحدة والضعف أكثر مما يملها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء» [٤] وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب - ليكون ثائراً - أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجيحاً لمطالبة النظرية . فالأدب ثورى حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها ونقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في الرنانية والواقعية الأوروبية . انظر كتابنا السابق الذكر .

(٢) Renan (١٨٢٣ - ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسى له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » . انظر كتابنا السابق الذكر .

المطالبة بالحرية السياسية التي يستعون منها بظلمهم ، منها تكن الأحوال ، والتي لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الآونة . على حين أن مايتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية . ويتطلبون كذلك - على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً - القضاء على استغلال الإنسان . وسترى فيما بعد أن هذه المطالبات نفسها هي من جنس المطالبات التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فئهم ظاهرة تاريخية محددة . أى النداء العصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ . بطلقه في صالح الجنس الإنساني كله . متوجهاً به إلى أهل عصره جسيماً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكري الديني ، ورفض - في الوقت ذاته - أن يخدم المذهب الفكري البرجوازي . فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخاصة مظهراً تجريبياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو في ذاته المذهب الفكري ، فأفنى نفسه في تأكيد استقلاله . ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب - يصاحبه التوفيق - في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف . وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن برجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قرطاجنة . وسيؤكده «فلوثير» - من وقت لآخر - وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوثير - شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه - مدينياً في تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان^(١) ولستنج^(٢) منذ مايقرب من قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : « تاريخ الفن عند القدماء » أهم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلق وعي جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : « لاوكون » Iacon باسم كاهن « أبولو » ، وفي الكتاب يفصل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أُل الشعر يمتاز بصويره ذي الطابع الزمسي ، لا المكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : بقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفصل الشعر والرسم . ونظراته هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين : انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالتي في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : « جونكور »^(١) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالا . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن . أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون^(٢) فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً ، ولكنها لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب - ببقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله - هو في نفسه موضوع خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ، فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ، وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي . لو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إكماني لكان عليهم أن يوفقوا بين فهم وما يمكن أين تنفتح له العقول من حولهم . وذلك مما يتحكم في فهم على الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحو ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم . ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقع في خطر الاستسلا ب^(٣) .

ولهذا أبقى الكاتب - عن طيب قصد - أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى

(١) Goncourt هما الأخوان : إدمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرميني لاسبرتو » و « رينيه موبيرين » ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسمهما .

(٢) Prudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

(٣) الاستلاب Alienation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيحوله إلى غيريته .

الحكم هذه المرة . وليست لهم ثقافة . ولا تتوافر لديهم أوقات فراغ . فكل ثورة أدبية مزعومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقدورهم ، فتخدم بذلك النزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن . عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة . ولكنه - برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا -- يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له . وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه . أولاً . أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربة أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يخيا مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يزيد - في الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة . وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره لنفسه عن مواربة ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله . فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية ، أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أى شئ آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المألوف أن يشبه نفسه بمن يتخطه الشيطان من المس . لأنه إذا كان يتقياً العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يجود بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق «فلووير» ، إذ بعد ثورة «الكومون»^(١) . ثار في نفسه فرع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها . وليست موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثرها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يعد لها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية . فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي . والكاتب الرجيم على طريقة واحدة ، لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني

(١) La Commune سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بحصار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

عن نفسية آتمة . عندما يصرخ فلوبيير مثلاً بأنه « يسمى برجوازياكل من يفكر في حسنة » ، فإن تعبيره في تعريفه للبرجوازي تعبير ذاتي ومثالي . أنه في مدى مايرى من حدود مذهب فكرى يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خدمة قيمة للبرجوازية . إذ أعاد المتمردين إلى القطيع . وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية . الذين هم على خطر المضى إلى طبقة العمال ، موهما إياهم بأن المرء يستطيع - بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي - أن يسلب البرجوازي - من حيث هو - كل ماله من صفات ، حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل . استطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وامتيازاتهم في راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين . ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويغشون النوادي البرجوازية . إذ ليس كل ذلك مظهر . فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وبهذا يسر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير . إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية . وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور « ستاندال » يتمثل في « بلزاك »^(١) . وجمهور « بودلير »^(٢) في بارباي دور فيلي^(٣) ، وبودلير بدوره يمثل جمهور « بو »^(٤) . واكتسب النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب « فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر انصرافه عن الحياة . بل استن نظاماً صار به الفنانون مجتسماً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم - عبر الأجيال - ليصافحوا « سر

(١) Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه الملهاة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر النقد الأدبي الحديث .

(٣) Bardey d'Aurville (١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر وناقد أميركي ، به تأثير بودلير تأثيراً عميقاً .

فانتس^(١) « رابليه »^(٢) « دانتس »^(٣) . منضمين لهاه الجاعه الشبيهة بنجاعات الرهبان .
فهذه الطبقة من الكتاب .. بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعلة محددة مكابيا - أصبحت
مؤسسة وراثية ، أو ناديا كل أعضائه موقى إلا واحدا هو آخرهم تاريخا . يمثل الآخرين على
الأرض . وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم
كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ماهو زمني وماهو روحي إلى تعديل بعيد الغور
في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثارا لكاتب
مهضوم الحق بقدر ما كان امتدادا طبيعيا للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنه تحول في
القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « سأكون
مفهوما عام ١٨٨٠ »^(٤) . « سأكسب قضيتي في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد
رغبته في ممارسة عمل عالمي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن
في الحاضر . إذن لم يبق سوى اللجوء - في مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض
الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجهوره . على أن هذا كله ظل غامضا كل
الغموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تسائل في أى نوع من المجتمعات سيتيسر
له الحصول على جزائه . وحسبهم أن لذهم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من
حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيخوخة من عالمهم . فيكون ذلك أدعى لطيب
خاطرهم . وهكذا كان « بودلير » . وهو الذي لم يضيق ذرعا بمواقفه المتناقضة ، فعالميا ما
كان يضمد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاقى من شهرة بعد موته . على الرغم من اعتقاده
في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنتهي إلا باختفاء الجنس البشري .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع - في

(١) Cervantès (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيجوته ، وقد ترجم
الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لفصه دون كيجوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة
الأوروبية فيما بعد . وقد خصصها ، وشرحنا وجوه تأثيرها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Badelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في
عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة البيونانية في تحديد أفكار عصرهم ومثله الخلقية والفلسفية . وهو
طبيب وكاتب ، يث فلسفته في تباين قصصه المرححة . ومن قصصه الشهيرة « جارتوا » و « باناجرويل » .

(٣) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسي إيطالي . شهير بملحمته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد
لخصناها وبيننا وحوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب المقارن .

(٤) كلمة مشهورة لستاندال .

يتعلق بماضيه - عقدا مع عظماء الموتى : واصطنع لمستقبله أسطورة المجد : فلم يهمل شيئاً في أمر انتزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق للعنة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي التحاق بمجتمع رمزي . . له صورة الطبقة الارستقراطية في النظام القديم ، ومألوف في التحليل النفسي أطوار التوفيق بين حالي الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذي كان في حاجة كي يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذي كان في حاجة إلى صلات الكبراء لكي ينتقل من طبقته . انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها . وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد اختار الكاتب حياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيل . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساءة في الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية . ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يخرفها . إذ أن النار تطهر كل شيء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرمه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلا إلا في ثلاثة في الحب أولاً . لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقولون « نيتشه » - لعبة . وفي الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضي من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم في الحرب أحياناً . لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الارستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو لا يكتفي ببقائه غير نافع - شأنه في ذلك رجال الحاشية في النظام القديم - ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمترون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصته الثرية التي عنوانها : « الزجاج »^(١) .

(١) في هذه الأقصوصة يحكى بودلير كيف استدعى هو بائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جزاؤه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

ومالبث أن أحب على الأخص الأدوات التي أسيء وصفها . القاصرة عن أداء مهمتها . والتي لم تعد صالحة للاستعمال . وقد غدت نصف مفقودة بمآلاته الطبيعية فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغى أن تحطم . وهو فاقد لها على أية حال . ويقامر بها ليخسر . فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي . إذن . أن يكون الجبال محصوراً في إنعدام النفعية إنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية - منذ الفن للفن حتى الرمزية . بما في ذلك الواقعية والبارناسية - متفقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المخض . فالفن لا يلقي شيئاً من المعلومات ولا يعكس أى مذهب في الحياة . ويتحاشى . على الأخص . أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل . كتب فلوبير « وجوتيه »^(١) والأخوان « جونكور » و« رينار »^(٢) و« موباسان » على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطبية ينتج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق . وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم - يرقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادى - يتجاوزون حدود هذا العالم . ويمحونه في سخط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويبدو لهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصورة التي يرسمونها أن تظل مجدية كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم . ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم - في ذلك الأدب - ذات مظهر موحد . تبدو فيه أسيرة شبك الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحيادة . فتبدو وكأنها الوضع^(٣) بين أقواس . فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة

(١) Théophile Gautier (١٨١١ - ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ، ومن رواد مذهب الفن للفن .

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ - ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

(٣) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مصموم من المصمومات الفكرية ، بحيث يتمتع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أى وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعليق للحكم » فالبلدان معناهما واحد في مسلك الوعي المنطقي . ومبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم الموضوعي في جملة . وهذا المدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدها النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتي الذي يعد زائفاً كل شيء يستطيع تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعهده حقيقة ليس سوء وهم .

المستحيله اليقوع تعود هنا إلى الجمال . كما في قول بودلير : « جميلة مثل حلم من حجر » ^(١) . والمؤلف - بوصفه كاتباً - . والشارئ - بوصفه قارئاً - ليس كلاهما - بعد - من هذا العالم . إذ تحولوا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه . محاولين أن يتخذا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنني أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك في هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم . ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم . فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

و يمتنى المتطرفون - فرعاً من أن يستخدمهم المجتمع - ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها . فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الترف والإسراف ، غير قابل للانتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشئ فيه . ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد . ووظيفتها جحود الواقع . وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند « ديزسانت » ^(٢) . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ، ثم هناك كذلك الصمت . صمت من ثلج ، في مؤلفات « مالارميه » أو صمت « مسيو تست » الذي يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم . هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها إيجاب ، بل هي جحود كلي للسلطة

(١) البيت الأول من قصيدة : الجمال لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أما جميلة أيها الفنانون ، مثل حلم من حجر » انظر : Baudelaire : Fleurs du Mal XVII.

(٢) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebourts التي ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسي ويسماس Huysmans (١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها رمزي . و بطله هذا يمثل عقلية الاخطاطيين في ملكه (انظر هامش ٧١) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد سماعه في حياة الترف البعيد عن الإغراق في التكلف ، ثم في الشهوات ، ويزيد إرهافه حتى يصاب بالحنون . ويرى أن ثقافتا ، ودراساته قدردته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

الزمنية . في العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيسـت بالروحـية ، ولكن حدث انعكـس في القرن التاسع عشر : فكانت الشئـون الزمنية في المكانة الأولى . والروحـية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها - إذ ترمى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه . أو جحوده في حين استهلاكه . كان « فلوير » يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عباراته الموضوع . وتوقعه في فخها . وتفقدته الحركة . وتقصم أوصاله . وتقفل عليه منافذها . وتنحجر فتحجره معها . فهي عمياء سماء لا شرايين فيها . وليس بها نفس من أنفاس الحياة . ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ؛ وهي تهوى في فراغ أبدى . وتختذب معها فريستها في ذلك المهوى الذي لا نهاية له . وتمحى كل حقيقة -- عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، لاتبعا بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد الجهد الحزين . فقصد أصحابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا يثبت على أثرها عشب . وقدريـة القصة الطبيعية نستحق الحياة . وتستبدل بالعمل الإنساني في أنواع من الآلية ذات إتجاه واحد . وقلمنا يكون لهذه القدرة سوى موضوع واحد هو الاختلال البطئ للإنسان ما . أو مشروع . أو لأسرة . أو مجتمع ؛ ومن المحتـم أن تنتهى إلى العدم الخـض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال . كي تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح . لا يكون هذا سوى مظهر من المظهر . وشخصية « الصديق الجميل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء . لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والدوبان . وعندما اكتشف الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برهنت صراحة . على موضوع أدب نصف القرن كاملاً . فهناك جمال الماضي . لأنه لم يعد له وجود . وجمال الفتيات المختضرات . والأزهار الذابلة . وهناك جمال فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال . وهي الدرجة المثلى للاستهلاك . وكذلك المرض المبين . والحب الفتاك . والفن القاتل . فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا . حتى في الشمس وعطور الأرض . وما فن « موريس

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لقب الشخصية الأدبية جورج دو . Duroy بطل قصته : Bel Ami لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يسبل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صوف من الحب شائنة ، ويسترقه في الثقافة بحسارته ، ويبدئ في وصوليته عقلية حافة وخلقاً شرساً لا يرحم . ويقول لموباسان إنه هجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين في عصره .

باريس^(١) « إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشئ جميلاً إلا إذا كان « قابلاً للاستهلاك » أى أنه يفنى في حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التي تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملامح الملكية إنما هي اللحظة ، لأنها تمر . ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة جحود للزمن الإنساني ذي الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا الإدراك - في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذي لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها . مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير أمثله لشخصياته من الاستهلاك : فيلوكيت^(٢) يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبذر غاية التبذير في أوراقه المالية ، و« برنار » يسرق . و« لافكاديو »^(٣) يقتل ، و« مينالك »^(٤) يبيع أثاث منزله .

وتمضي هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون^(٥) بعد عشرين عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السيريالي هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما استطاع » . وهذه في نهاية الشوط لمراحل

(١) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والوقت في قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) فيلوكيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تدور حول أسطورة فيلوكيت أحكم الرماة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فتن جرحه حتى تركه أصحابه بائساً ، وبعد عثر سمين يعلم اليونانيون أنه لانتجاة من حرب طروادة إلا بسهام فيلوكيت ، فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعزة . ويتحاليون كي يسامح أصحابه الذين هجروه . وقد ألقت من قبل مسرحيات عديدة في الموضوع ، أولها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من الموضوع دعاية لخلق الذي يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش في سلام روحي تام . وقصته في صورة حوار بالغ المدى في بلاعته .

(٣) لافكاديو بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ .
- وفيها يمثل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهي العمل الجاني أو الذي لا مبرر فيأتي
بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقه . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمي من نافذة القطار ...

(٤) انظر هامش ص ١ .

(٥) ممن أسسوا حركة السيريالية ، وسيتحدث عنه مـ زلف كثيراً .

طويلة منطقية في متابعتها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضف عليه - خطأ - صفات الأقنوم^(١) . فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متعددة براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون » « لا يول السيريالى عناية كبيرة . . . لكل مالم يست غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقاً في عمى . بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ماهور روح من نار » . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السيريالية . فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب -- بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً -- عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبي . فاستحكمت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسؤوليته . مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاذ . فبدأ بوضع حقوق العبقرية لتكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده . وهو أكاداس من حطب يخترق . ذو لهب يضيء ويأتى على كل شئ ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت . ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال . وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال . وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يخترق منذ زمن طويل . وقد صار ماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية اللهب . وخاصة من النساء . فإنهن سيثرن عذابه ، فيجازيهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء . اكتفى بقبول القرابين . وهناك المعجبون به والمعجبات . يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . يروى « مورييس ساكس »^(٢) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد أناتول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد »^(٣) . وحين مات قال أناتول فرانس في تأيينه : « كان مولعاً بالأثاث ! بالرخساسة ! » . ويمارس الكاتب الكهنوت في استحواده على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو

(١) أى الصفات الإلهية .

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٣) اسم للفيلا التي كان يسكنها أناتول فرانس .

بنفسه عن كمال مسئولية : وأمام من يكون مسؤولاً ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء لأدركت محاسبته . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض . فإنه يستعصى على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كاله نوع من الاختلاط والتنافس . ولكن في عهد السيربالية - حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مراكمه ، سلسلة منطقية . إذ يقرر صراحة مبدأ براءته الكاملة من كل مسئولية . حقاً لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة . بل احتسب في أدغال الكتابة الآلية^(١) . ولكن الدواعي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة . وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكمتها أمام المجتمع الذى تهدمه . وبما أن هذا الهدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار . فعنى هذا في حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار . وحقه الذى لا يمارى فيه هو إبرأؤه من نتائج

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير في مجراه . مبتسمة لهذا الطيش . ولا يعينها في كثير أن يهتقها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس أثر يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيد . وهو لا يتحدث إليها . وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بيننا . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب . فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا ؛ ولا يختمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عداوته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التي يسلكها . ويتسنى المحافظة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب . وبالاختصار : هو متسرد وليس^(٢) بثائر .

(١) الكتابة الآلية L'Ecriture automatique وسيلة الكتابة عند العلاء من السيرباليين . بدعوى فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما أمكن ، ثم يلقي بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير في موضوع خاص ولا في صاعته . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف عن صحائه التي لا تتبى . وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا تسع الخيال لها لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Fondamentales du Surréalisme, P. 125 - 189.

(٢) التمرد يكون بطالب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التي ينتمى إليها المتسرد . أما الثورة فهي مطلب يعير النظام إلى ما هو خير في نظر الثائر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير الذي يشمل فئة ينتمى الثائر إليها . وفي مكان آخر يطيل المؤلف في أنه لا يقر التمرد ، ولكن الثورة متبروعة . انظر .

J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين . حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تحمل من نفسها شريكاً لهم في الجرم . إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والوجود في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من عمالية الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعونه الروحية ذاتها . ومظهر البطولة لقطيعته لكل ماهو زمني . إذ البرجوازيون يعدون العمل المخافى عملاً في جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة . وربما يفضلون أدب « بوردو » « بورجيه »^(١) . ولكم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الجادة . فتهيئ لهم فرصة للراحة هم في حاجة إليها للاستجمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للانتفاع بالعمل الفني حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطاع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبني على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعي - وقد طاب له أن يظل منكوراً - أن يخطئ قراؤه في فهمه . وبإدام الأدب على يديه قد أضحي ذلك الجحود التجريدي الذي يأكل بعضه بعضاً . فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا لأقذع مايوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعلى الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما في أكثر كتب العصر من إيغال في النزعة الإنكارية وعلى ما يصبغها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - مهما يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه - لا يفلت أبداً إفلاتاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب البرجوازي مبلي الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله . ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحماسة ، فهي تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فهما يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذي اختاره مشوباً بمرارة الأسى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تعطي الجمهور الفرنسي صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابنا هذه القواعد . ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد إتفق ظهور هذه

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية ، ومن قصصه : « التلميذ » و « أباطيل » و « اللغز القاسي » و « شيطان الظهيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية في قصصه .

القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يخشى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث . ودون أن يفكر في وظيفته . لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي . أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه . ولسبق وجودها في المجتمع . عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره . فكان هو الذي يعرف أحسن القصص . ولكنه بدل أن يخبر شفويّاً كان يعرضها كتاباً . وقلماً كان يخترع . وإنما كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحيثما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقدها المجتمع . استشف نفسه فيما نشر . فاكتشف في وقت واحد - عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة ومجانية عمله . كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكي يدارى ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو . ثم لكي يبنى أساساً لحقه في الكتابة . أراد أن يضني على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يلجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها من الذكريات . فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين رووا القصة شفويّاً له . على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحالة نفهم الزمنى - قرباً عجيباً من حال الكتاب . ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسببات الأشياء نفسها . وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية . حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شبة قلم . وحيث تدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده . فكان جواهر القصة الذاتية التي تدرك العالم وتخيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصال مباشراً بالموضوع . أصبح على وعى بدوره في وساطته . وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور - خاصة رئيسية هي أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير . أى أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفات . وبعبارة أوضح : لا تترأى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها ؛ بعد حدوثها . ولذا كان مألوفاً أن

(١) Decameron وهي مائة قصة للقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالى عام ١٣٥٥ م ويحكيها عشرة من الفتيان في عشرة أيام . ففى كل يوم ، إذن عشر قصص .

يظل زمن الملحمة - التي هي وليدة مجتمعتها - هو الحاضر ، على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سر فانتس » . وحجى القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج . لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسماه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الراوية الأولى . فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا مآسيهم الخاصة بهم . وهذه هي الذاتية الثانية . ومردّها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مره ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيقتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جدتها وصورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملائمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال « باري دورفيل » و « فرومونتين » ^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فثلاً يجد المرء في قصة « دومينيك » ذاتية أولى هي العناد للذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عماد القصة . وأوضح ماتكون الطريقة مظهراً عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم - عادة - مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المهضومون كما ينام المتمرود ، فالعالم ملتف في كفه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من

(١) Fromentin (١٨٢٠ - ١٨٧٦) ، وحر قصصه هي قصة « دومينيك » التي يشير إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسي لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . ويطلبها « دومينيك » الذي يحكى القصة ، وقع في « حب مادلين دورسيل » التي كانت زوجة ألفريد دى نيفر . ويرح به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تواسيه ، ولكنها تكتشف أنها تحبه . فتعترف له ، وتقضيه عنها بهذا الاعتراف الذي كان عقبة دون وصلهما لحرصها . ويرثى « دومينيك » لحالها « فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

بور الصباح مخوطة بالنساء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفلاتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يحدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتع مايكون : هدوء الليل وسكون العواطف كل شئ يرمز إلى البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكر في حدوث شئ ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأنداك يقدم لها الراوية . وهو رجل متقدم في السن « رأى كثيراً ، ووعى كثيراً » . وهو في تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أو « دون جوان » . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة - المرعية الجانب الميسورة المثال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبق أن تعرض له نظرة التسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ، فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبله قصيرة الأجل لاتلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، يحتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم ضائف محتفظاً بذكرى التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفزع ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب بذكرياتهما في مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصارتها . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير « هيجل » هو الصورة الهادئة للتغير . ثم أليس التغير - وهو الصورة الشخصية للأحداث - في نفسه مظهرًا من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقعاً ، والجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر - على حد تعبير مايرسون Meyerson^(١) - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد - عن خبث بين الحين والحين - أن يحتفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال ، عادل -

(١) فيلسوف فرنسى مات منذ قليل ، مؤلف كتاب Réalités et Identités .

بعناية - بين العناصر الثابتة في التغير . كما في قصص الأوهام العجيبة . حيث يترك المؤلف للمقارئ فرصة الظن في وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث . به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . وبذا ينزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذي نشئ في هذا المجتمع المستقر . وهذا شأن الوجود عند « بارمينيد »^(١) وشأن الشر عند « كلودل »^(٢) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى في نفس لم تتلاءم مع بيئتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية في داخل نظام دائم التغير مثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة في الحركة التجريدية لنظام منزول نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه في حقيقة المطلقة . وفي المجتمع المستقر - الذي يفكر في خلود نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية - يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ويبعثه متموجاً براقاً ، محلى بأنواع من الملاحظة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعضاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر - المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منها ، والمتعالى على جمهوره بمعارفة وتجاربه - نتعرف الاستقراطي المحلق الذي تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلأنها تحتوي على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصرة وأسلافهم المباشرين ومن أتى بعدهم . والرواية مائل فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصرح به ؛ ولكننا - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يخفى كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد ألقي به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أخيلته تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجلاً ناضجاً هادئاً المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن « دوديه »^(٣) قد تملكته عقلية قصاص

(١) Parménide (من حوالى ٥٤٠ حتى حوالى ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريقى . وفي قصيدته التي عنوانها . « في الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٢) Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) (سياسى وكاتب وشاعر كان معه أعضاء الأكاديمية الفرنسية : هو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

(٣) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

النوادي التي اكتسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على سجيته ، وذلك طابع محبوب في أحاديث المجتمعات المرحية اللاهية ؛ فمن تعجب ، إلى سخرية ، إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعية : « واهاً ! ماأشد ماخاب أمل تارتان ! أو تدري لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب . » ^(١) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحتفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أي أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسوقة في الماضي ، وهو ماض محتفى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك ماض اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً مازعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشي في النوم - من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حدوثها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مالا نهاية له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة - أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع - بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول - هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كتابة الأوصاف . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئمة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للإعادة . فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضى بها إلينا - بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير - تمثل معلومات هضمت هضمًا ذاتياً ! فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . » « كانت إيف امرأة حقاً في أنها . . » و« كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية . . » - وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة

(١) هذه العبارة من قصة « تارتان دي تاراسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس دوديه .

استدلال قبلى . ولا ناتجة عن طريق العيان . كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث . إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية فى الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل فى نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم . مهما يكن سن المؤلف فى الحقيقة ؛ بل تزداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفى أثناء هذه الفترة التى امتدت أجيالا كثيرة . كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة . أى مع مراعاة جانب النظام . فهى تغير موضوعى وسط نظام ثابت الدعائم . لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما . ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة فى الماضى . مرتبة . مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر فى مجتمع مستقر . لم يكن بعد على وعى بما يهدده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها فى شرحه للأمور . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح مايجرى به من تغيرات موضوعية ؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ . فلن يحدث له أبداً شئ ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية . المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للسحاوالات لنشر جديدة فى تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد . فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازى فى أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الآداب عادة فى المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيما يهتمها . ويتخذ لنفسه مذهباً فى الحياة مناقضاً لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج ، ويأبى الاندماج ، وليست له أمنية حتى فى أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة فى أعماق بنية لها وفى «أسلوبها» .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا . ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم . بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التى لا تنتهى . وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكاتبهم

تشيف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدل إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل بنفسه ، فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمماً قائم اللون ، وتراءت سماء القبح خلف العقلية الجادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نطفو في خضم العدم محطسين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهى هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى في تلك السن غير ذى جدوى ، لا تبعة عليه ، معولاً في المسكن والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، ويبرز في مال أسرته . ويشترك في تقويض عالم الجد الذى كان يحسى طفولته . وإذا كنا - بعد لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحه « كايوا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية . تنفق فيه الجماعة الأموال التى جمعتها . وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإنفاق ، ونسب للذة الإيابة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذى كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة في الاقتصاد والتوفير - بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنازية . فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت في نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له في السيرية ، فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفى التى حمل الأدب أعباءها في مجتمع قد بالغ كل المبالغة في بقاءه مقفلاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صام الأمان . ومهما يكن من شئ فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لقد سار في طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد في المجتمع أدبا محتفظاً باستقلاله . كما كانت عليه الحال في القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور في خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق في جوهر فنه . وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية السياسية فحسب - بل كذلك

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٣ . وفي بحثه عن الأسلوب والفكرة ، ولا يرفض المدينة ولكن ينقدها نقداً قاسياً ، في حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كأطيان الغروب ، ونعلم بمجتمع مطم غير ممزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشبه الانقراض : ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صحرة سيري » .

بين الضرورة المادية في اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانعكست في كتبه صورة عاملة ولعرف كيف يميز الإنثلاف - الذى هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارئ حراً من كل يد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليل النفسى « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيرة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أعطى في طلبها . فما كان ينبغى له أن يكلف نفسه جهداً لاطائل من ورائه في سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من عل ؛ بل على النقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيّاً في ذيل طبقته ، قد ربطه بجهاير الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتعبير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسؤوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أى مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أسس منطقية ؛ وما لاشك فيه أن الماركسية كانت ستتصير في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تنتصر - أن تشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع « برودون » ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموا هزيمة ساحقة بعد فشل « الكومون » ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السلبية في فلسفة « هيغل » التى تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية تحت محوّاً كلياً أحد حدّى التناقض . ولن يبق القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العرى من المجد : فغدت لاهية فيها حين أعوذها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها وظلت دائمة الصراع والتحول - لتنتصر وتغتصب أسلحة غرمائها - فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتصمين على بعد شاسع منها .

هل للقوم في أن يعتقدوا بأنى على علم بما في هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة، لا تغيب عن علمي، ولكن يلزم للخوض في شرحها كتاب ضخمة، وقد مررت في شرحي أسرع مرور. ولكن يجب فهم الفكرة التي شرعت على أساسها في هذا التحليل: إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة، ولو سطحية، لعمل شروح اجتماعية للأدب. فكما أن «سينوزا» يرى أن الفكرة في دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها في استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحتويها وتكملها وتبررها. كذلك هنا: تظل هذه النظريات تحكية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفني الذي هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد. ولا نستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير: جمهورية معينة صنعتها الظروف التاريخية، وبمجموع من المزايم تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور. وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص، شأنه شأن جميع الناس. ولكن كتاباته، ككل مشروع إنساني، تحتوى على ذلك الموقف وتحدهه وتتجاوزه في وقت معاً؛ بل إنها تشرحه وتدعمه، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعم دوران القطاع. وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص. ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف. ومذهب «جانسينيوس»^(١) وقانون الوحدات الثلاث، وقواعد العروض في الشعر الفرنسي، ليست من الفن؛ بل هي في نظر الفن عدم محض، لأنها على أية حال لا تستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية، أو حتى بيت شعر جيد. ولكن على أساسها بنى فن «راسين»، لا عن طريق الخضوع لها وتخرج ماتفرضه عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من الحمق. بل الأمر على النقيض من ذلك: إذ أن فن «راسين» يخرعها من جديد بتقليدها وظيفية جديدة هي خاصة من خصائص راسين، وذلك بتقسيم الفصول، وتقطيع المصاريع، ومكان القافية في بيت الشعر، إلى وصفه لأخلاق جماعة «بور رويال»^(٢)، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان «راسين» قد صب موضوعه في قالب فرضه

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة «إبرس» مؤسس مذهب الجانسينية، وهو مذهب ديني يقرب من مبادئ «كالن» الإصلاحية، وينكر حرية الإدارة الإنسانية، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهي. ودخلت مبادئ الجانسينية دير «بوروبال» في باريس. والمذهب يدعو إلى التشدد في الخلق والتسلط بالفضائل. وقد عظم نفوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر، حتى كاد يعتقد كتاب العصر جميعاً. ومن لم يعتنقه مولير ولافونتين. وهناك يشير المؤلف إلى «راسين» وتأثير الجانسينية في أدبه.

(٢) انظر الهامش السابق.

عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكن نفهم مالم تستطع « فيدر » أن تحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ماهي فيدر^(١) ، ماعليها إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أى التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا - ضرورة - أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصوير هذه الحقيقة الجزئية المعزولة ضللاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز - في بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن . لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط : صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعج في شيء أننا نؤرخ للآداب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي . ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول أن الأدب في عصر يسلب^(٢) إذ لم يصل إلى الوعي الاضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لا غاية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في ناحيته الفردية هذا الاستعباد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما . يكون تجريبياً إذا لم تتح له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع

(١) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

(٢) سبق أن أشرنا إلى أنا نترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهي كلمة مألوفة في النقد الحديث .

مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجريدى ، ولكنه مستلب فهو غير تجريدى ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على هامش للعمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس هض من غرومى بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أى بما أنه - على أية حال - الانعكاس الهض للهضة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الوهمى بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشئ المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضيايع نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لثلا تهلك مع العالم الفكرى . لذلك رأينا - في الأمثلة الثلاثة التى درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقده ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكرى . فكان فى الأول عينياً مستلباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار فى القرن الثامن عشر السلبية المبرحة قبل أن يصبح - فى شيخوخة القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين - السلبية المطلقة ، وفى نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان »^(١) يقول : « يعرف كل امرئ أن فى عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذى هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذى لا يقرأ » . ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : فى نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفى قمة سلبته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه . أولاً : فى هذا التعبير المربع الذى يتردد فى استخفاف : « ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم فى هذه الظاهرة الأدبية التى يسميها نفس « بولان » : الإرهاب^(٢) . وقد تولد هذا الإرهاب فى نفس الوقت الذى

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذى يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ وفيه يعنى المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شئ يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب فى حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتمدن عالماً مقدساً كما عرفته العصور الوسطى ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغى أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليرى فى محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كبير المدرسة السيريالية فينشأ انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائب والجريمة .. حتى غدا رجال الأدب مثل الفتيات أسيرات قهرائهن .. ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . انظر المرجع السابق .

(٢) انظر المرجع السابق .

نشأت فيه فكرة المجانية الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشمئزاز جد عميق من العلامة ، بمقدار ما تنفضى إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه من الكلمة الدالة^(١) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلا من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقد استقلاله الصوري - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ملوراء الحركة الإرهابية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه مبدئياً إلى الناس^(٢) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك^(٣) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي تولدت فكرة العالمية المجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في حاضرها . فالجد الأدبي يشبه على الأخص «العود الأبدى»^(٤) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لا نهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى

(١) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن النثر في جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٤) العود الأبدى Le Retour Eternel في أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند المكلدانيين ، وهو نظرية بمقتضاها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون في عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد في فلسفة نيتشه الذي أكسبها مغزى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، ملدامت قد حدثت فيجب أن تعود ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

اللامتناهى لدى المؤلفين فى القرن السابع عشر، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المتخصصين فى القرن التاسع عشر امتداداً لا نهائياً ، ولكن من البديهي أن الإطلاق فى المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره فى حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل فى تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد فى حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التى يهدف إليها المجد الأدبى علمية جزئية وبمجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذى كان المجد غايته التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريبياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة بمجموع الأحياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن ينتج من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ماتلاقيه كتبه من صدق فى الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلا من أن يحلم بالمجد فى أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أجوف فى إطلاقه - يفكر ، على العكس من ذلك ، فى مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره ومجتمعه . وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشرع فى زرع الأرض أضع بذلك أمامى سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فمشروعى يضع بين يدي فجأة أمر حياتى كلها . وإذا انطلقت فى شئون السياسة فقد رهنت بها مستقبلا يمتد إلى ما بعد موتى . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار فى تمنى الخلود المتوج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت البحركات الغاية منه أن يفضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يغريهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه - ولا للجمهور الخاضع لذلك النفوذ - أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « ريتشارد رايت » حية مادامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة . فليس قصدا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل فى الأمر . فطالما كان يعمل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلكى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداة وفاته ، وأحيانا إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجتذبه إليه مستجيباً إلى جميع رغباته . ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تتم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضيء من الجمهور الواقعي ، لذلك كان الكاتب هدفاً لحظر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمى المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنسانى لا عن الإنسان المجرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبى بين الذاتية الغنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التى يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم في مجتمع لا انقسام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرياء ارسقراطية من أى نوع على أن يأبى اتخاذ موقف مما يجرى في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمي ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أى لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقي على شاكلة كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجي على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كل يتيق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . من البديهي ألا يستطيع العثور في مثل هذا المجتمع على شئ ما يذكر ، ولو من بعيد بالتفرقة بين ماهو زمني وماهو روحي . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحي وزمني يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أرانا ماقتنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً إلى معارضة سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهواة المستنيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خدمة الخير والكمال الإلهي ، أم في خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع

سخرية ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار « بندا » عصاه السخرية ، واختار مارسيل Marcel^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار — من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبدون مغالاة منه في السمو ، وبدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للإدراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية في دور التكوين ، واضطهاد عندما يتم تكوينها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف — بعد ذلك — هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا في سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ماهوروحاني ، ولكن في منح الروحانية . ومنح الروحانية ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك مايتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ماهو عليه وفي أقوى حالات واقعية أى وهو غفل ، متصيب عرقاً ، كربه الرائحة من محض مايجرى في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية وفي هذا المجتمع الذى لاطبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحرك في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو — بعد — طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفني — إذا نظر إليه في مجموع مطالبه — ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ، إذن فتمثيل المجتمع لذاته — على وصفنا — هو ، بعد تجاوز لتلك الذات فليس العالم موضع جدال مجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممن يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي تركيباً للسلبية بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع إجمالياً لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لهب تحرق كل ماينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذى يريده المؤلف .

يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكفي منح الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحدود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين يتزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية لمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب - في أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري - لكي تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهري للعمل في جماعة متحولة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لاطبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود وسيدرك الأدب - في هذه الحالة - أن المبني والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان . ويجب استخدام إحداهما للمطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عيني إلى من هم في العالم العيني . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام « المدينة الفاضلة » . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ماموقف الكاتب عام ١٩٤٧ ؟ وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

- [١] يقول «إيتامبل» : «سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح | Combat . ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .
- [٢] اليوم جمهوره كبير . فقد أحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعمئة ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .
- [٣] تعبير دستوفسكى المشهور : «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال» هو الكشف المروع الذى حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .
- [٤] تكاد تكون هذه هي حالة «چول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعى الذى ظل في صراع مع حسرات نفسه .
- [٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بوناپرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .
- [٦] طالما عوتبت أنى غير منصف لفلوير حتى إنى لا أستطيع مقاومة سرورى بذكر النصوص الآتية التى يستطيع كل امرئ أن يراجعها في رسائل فلوير :
- « النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلتا فرنسا بليدة حمقاء . كل شيء يجرى بين اتجاهين : نفخ الله من روحه في مريم ، وقصاع العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنسانى » (٨ من سبتمبر ١٨٧١)
- « أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبى كرواسيه^(٢) . . . » (١٨٧١) .
- « ليس عندى من حقد على ثوار «الكومون» ، ذلك أنى لا أحقد على الكلاب المسعورة » كرواسيه في يوم الخميس . ١٨٧١ .
- « أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفئة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه في ٨ من سبتمبر . ١٨٧١) .

(١) هو نابليون الثالث الذى انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

(٢) Croisset مسكن فلوير ، على السين ، قريباً من روان .

« أما الكومون » الذى هو فى دور الحشجة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .
 « أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها فى فرنسا) أى تمجيد
 الغفران على حساب العدالة ، وجحود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .
 « ثورة » الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . »
 الشعب ليس قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً فى آخر مرتبة ، لأنه الشئ المعدود غير المحدود
 من الدهماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم
 من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هى أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليريه »^(١)
 يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجأتنا الآن فى أرسقراطية مشروعة ،
 وأعنى بذلك حكم أغلبية لاتقوم على شئ آخر سوى الأرقام » . (١٨٧١) .

« أتعتقد أنا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ،
 بدلا من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلا من الرغبة فى تنوير
 الطبقات الدنيا . . » (كرواسيه فى يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] فى قصة « الشيطان الأعرج »^(٢) « يضى مؤلفها » لوساج « شكل القصة على ما أفاده
 من كتاب « الأخلاق » تأليف لا برويير ، ثم من حكم روشفوكو ، أى يربط بين الأفكار
 والحكم التى أفادها بخيط دقيق يتمثل فى عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية فى رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التى قد
 شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فصير بها ممثلا
 وشاهداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجتريها
 الفكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التي ترجع إلى ماض قريب)
 وحكايتها التى تحققت ، فيما بعد ، فى لحظة من لحظات الفراغ .

(١) Emile littré (١٨٠١ - ١٨٨١) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الوضعية الغالبة على ذلك العصر ،
 مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوى ، وصاحب القاموس الشهير .

(٢) Le Diable Boiteux قصة ألّفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسمودية ، أو الشيطان ، يلقب
 « الشيطان الأعرج » ، وكان سجيناً فى قمقم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو ، ولكن يرد الجميل لمن حرره .
 رفع له سقوف المنازل فى مدريد ، ليريه ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى
 فيما يحكى من مناظر . والخيط القصصى فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعننا فيها على مغامرات مختلفة .
 ثم يتيح لمن حرره فى النهاية أن يحظى بوصال الجميلة « سيرافينا » .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقفلة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الأدب على تقديم أوراق اعتماده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها « الهورلا »^(١) - وفيما يتحدث عن الجنون الذي يتهده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منطو على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب^(٢) ، ولاقدان^(٣) ، وأبيل إرمان^(٤) . فتكتب القصة في حوار ، وإيماءات الأشخاص ، وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المتفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتمدن في حوالى عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من اسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التخلي عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين - إلى حد ما - أنها لم تأت بجل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على فقر الوسائل في الفن الذي يحارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يمتنع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعى شخصياته ، ومن

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جى دى موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة « هورلا » هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً في حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخبطه الشيطان من المس . وله طرقه الخاصة في الفهم والإقناع ، وهي لا تخضع لمنطق الناس . ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توقفت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

(٢) GYP اسم مستعار للمارى أنطوانيت دى ريكيتو دى ميرابو (١٨٥٠ - ١٩٣٢) كاتبة من كتاب القصص التي تصف شئون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

(٣) Henri Lavedan (١٨٥٩ - ١٩٤٠) مؤلف مسرحي ، له ملاح يسخر فيها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمها مسائل خلقية واجتماعية .

(٤) Able Hermant (١٨٦٢ - ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعية . وفي قصصه الأخيرة يعنى بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً .

إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكنون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الإخراج المسرحي .
وحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردي (المنولوج الباطني) في فرنسا على طريقة شنتزلر^(١) ولا أتحدث عن طريقة «جويس»^(٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو^(٣) يصرح بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : «أشجار»^(٤) الرند مجتة « وقصة : « مدموازيل إلس »^(٥) . وبالجملة ، كان الغرض هنا هو المضي إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارئ ، دون وسيط ، ليست هي الشيء نفسه من شجرة أو مظفأة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشيء . ولم يعد «الواقعي» فيها امتثالا ، ولكن الامتثال

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملذات الحياة ، لا تعبا بسوى الحاضر ، وهي مجنونة بمباهج الوجود ، قلما يعرفها الحزن فيها اثره وخفة . ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصته التي عنوانها « بوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسم على حسب المنولوج الباطني ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة دينية ، تربى في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالدو ألسون برنابوث Archibaldo Olson Barnabooth وهي شخصية أميركي ملول ، يجوب أوروبا يبحث عن الملذات وعن المطلق ..

(٤) Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسي إدوار دو جاردن Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعها الثانية « لاربو » .

والقصة رمزية يعنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة المنولوج الباطني . وهي قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المبرح لفترة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه . ويعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس في طريقته التي أشرنا إليها .

(٥) Mlle Else قصة للكاتب النرويجي الاسكندر لانج كليلا ند A. Lange Klelland (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ - قصة فتاة مربة محبة للحياة ، تودى بها خوفها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانتيكي .

يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث في الإدراك الحسى لكليهما . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هي أنها يستعصيان على الامتثال الذائقى الذى يقف على نتائجهما لأعلى حركتهما الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قبلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية في جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المدرك . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف - حين يكتب - أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هي علامة ، في جوهرها الموضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ماهو خارجى ، وشيئاً صورياً في جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، في هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : في الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فنذ استحال إلى خطابة ، أى إلى نقل شعرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تتويج لقواعد الفن ذى النزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبديهي أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضى . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصراً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسى بمقارنته بالكاتب الأمريكى والكاتب الإنجليزى والإيطالى - إجمال خصائص الكاتب الفرنسين المعاصرين - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسى المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبى قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتعليلها - نظرهم إلى الحياة والحب - نتائج أدبهم العامة وأثرها - نقدهم نقداً مرأً وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو "دب" التنصل .

الجيل الثانى بلغ أوجهم عام ١٩١٨ - الحرب والعقلية السلبية - السريالية - تحليل فلسفى لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدها - أمثلة من أدب السرياليين ونقدها - أدب الكاتب السرياليين الرحالة - سخريه مرة بمن أثره السرياليين - على هامش جماعة السرياليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة - لا يمثلون ، بسبب قتلهم ، اتجاه لفترة - إخفاقهم ، وسببه هو الجمهور الذى اختاروا أن يتوجهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذى بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التى ظهر فيها - الأدباء المثلثون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدها - أدبهم ذو قضية لأهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخى - معنى الضغط التاريخى وتأثيره فى الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - فى الواقعية والمثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها فى الأدب - وصف مروع للشر والحرب والتعذيب - القلق فى أحداث العصر وفى أدبه - خلق أدب ذى مواقف متطرفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب متنافذين - معنى المتنافذين عند المؤلف - الظروف التاريخية التى أدت إلى كشف الضغط التاريخى - واجب الكاتب لمعاصر هو الجمع بين المطلق المتنافذين ونسبية الواقع التاريخى - تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفى التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصى الموروثة من الآلية إلى النسبية - شخصيات القصة كما يجب أن يصفها الكاتب فى عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا فى

التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثير وحدوده - الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع منتج - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهرها الآخر - الحرية البناء وموقف الكتاب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في الموقف الحديث في جانبي السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين القرامو «الجمهور» القارئ .

استبهاهم معنى البرجوازية وضبايع سلطاتها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصها بوصفها جمهوراً قارئاً . وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - على الرغم من ذلك : الكتاب برجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره - سياسة الحزب الشيوعي نحو الكتاب - تحول خطه الثوري إلى خطط سياسية - نقد هذه السياسية والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكتاب هم «كلاب الحراسة» في الحزب الشيوعي - تقدمهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعلي والجمهور الإمكان في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطورته - طبقة العمال والطبقة البرجوازية - كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان - موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف «كانت» وشرح المؤلف لها شرحاً آخر - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطر تردى الأدب في مهواة الدعاية - خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يقضى الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير - واجبتنا نحو تجديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار ، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة - تجديد القواميس - أمثلة - وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها - الغايات في صلتها بالوسائل - المواقف المحددة العينية - المسرح الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره لجمهوره - فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل برجوازياً ، وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلقتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عاماً ، فصيرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات برجوازية ، كل منها تشبه تنهداً من تنهدات الراحة والاستسلام . وغالباً ما يمارس الأمريكي مهناً يدوية قبل تأليفه للكتاب ثم يعود

إليها ، ويتجلى له نداء القرحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعه أو في شوارع المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهروب منها ؛ ويكتب عن عمى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، ففيه شبه ما بعاملة زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمذيعين في مذياع نيويورك لتشرح لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في المجد أقل مما يحلم به من إخاء ، ويخترع طريقته الخاصة به ، لاذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وتبين مظاهر جراته المطرقة عن ضروب من السداجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء مجال للقول بعد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في نيويورك ، فإذا مرَّ بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتينيك »^(١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب ، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جمعيات تعاون أو في شركات ، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني ؛ وقد يستقبل استقبالا حافلا بعض الوقت ، ثم يفقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليخفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما تشاء له عشرات فرص التجديد والاختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يحول ليبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برجوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتحدة) ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاوة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في متاهة ، وقد يخفون في الغد مثل اختفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا توغلا منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتح لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جد قليل) وتراعى جانبنا ، منذ أن هيا للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأخصين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات المجيدة ، ولذلك لا يخفون أحداً ، ويعددهم قومهم مسالين لا يؤذون ؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التمهيد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقصصه تصور المطالب الاجتماعية ، وفي كتابته تظهر الروح المرحية والطرف اللاذعة .

تمهيداً لتأثيرنا . فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيال ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نوادينا بعقائل كن يمارسن القراءة فناً من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن - بما أقن من حفلات استقبال - على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، محاولين - إغلا منهم في غرابة عاداتهم - أن يطالبوا بعزلة الكاتب كأنها صادرة عن اختيار حر ، في حين هي مفروضة عليهم بمقتضى بنية مجتمعاتهم . وحتى في إيطاليا - حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب الفاشية وعلى أثر الهزيمة - حال الكاتب جد مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيئ الأجر ، قاطن في قصور خربة فيها بعض رحاب فسيحة ومناظر جلييلة ، بحيث لا يستطيع تدفيتها وحتى تأنيثها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي اتسمت بمظهر مفرط من الجلال لم تعد طيعة في الاستعمال .

إذن ، نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ، ونلبس ملابساً حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ، ولكن لهذا دلالاته : فالبرجوازي ينفق - نسبياً - في غذائه أقل مما ينفقه العامل ، ولكنه ينفق أكثر منه في اللبس والمسكن ؛ على أننا جميعاً مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولا أن يشرع المرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي شهادة برجوازية ، وفي بلاد أخرى يوجد قوم كأنما تخبطهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، يضطربون ويتعثرون تحت سلطان فكرة اجتذبتهم من الخلف ، لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ، وأخيراً - بعد محاولتهم كل شيء - يجتهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم ليركوها تجف مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعياً لنا أن الكتب تنبت في مجتمع مهذب كما تنبت الأشجار في حديقة ؛ ولأننا أحببنا حباً مفرطاً « راسين » و « فرلين »^(١) ، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة الليسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما - ذلك الشبيه بالتنين ، جد مسيخ وجد لزوج بما بنا من عصارات ، وجد خاضع للصدفة - كنا قد تغذينا بأدب قد تم صنعه ؛ فكنا نفكر في سذاجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج - على أثر الجهد العقلي - تامة على الحال التي وجدنا

(١) Verlain (١٨٤٤ - ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلاليين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في رقتها وموسيقاها .

عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الجلال الذى تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن : وعندنا أن مجموعة من الأشعار - بعد أن تظهر أولاً فى طبعة أنيقة مجلدة بالصور - تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهى إلى طبعها فى حروف صغيرة فى كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقبلة . وحتى نفس « بریتون » ، وهو الذى أراد إشعال النار فى الثقافة ، لثى أول دافع أدبى - على حين فجأة - فى فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملارميه » ؛ وبعبارة أوجز : طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو فى تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح يداً بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً فى باريس ؛ ولو واثقاً أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل من أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا فى هيئة الإغاثة الدولية التابعة للأمم المتحدة ، وفى منظمة الأمم المتحدة ، وفى الهيئة الدولية للتعاون الثقافى والاجتماعى وفى قضية « ميلر » Miller وفى القذائف الذرية . وفى أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من « أراجون »^(١) إلى « موريالك »^(٢) ومن « فركور » إلى « كوكتو »^(٣) ماراً فى أثناء ذلك بأندريه بریتون فى حى « مونمارتر » و« كينو »^(٤) فى حى « نوى » « وبيى » فى « فونتينيلو » ، مع مايلزم من الوقت لتقليب الرأى واستيحاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب . أو الاحتجاج أو التأيد أو المعارضة فى مثل رجوع « تريست » إلى « تيتو » أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة فى الحرب المقبلة ، وبهذا نحصر على طبعنا بطابع العصر ؛ ودون حاجة إلى دراجة ، تدور الشتيمة من الشتائم فى أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب فى شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً فى بعض المقاهى ، نستمع مثلاً للموسيقى فى قهوة « البليارد » أو فى السفارة البريطانية ، فى مجتمعات أدبية صرفة ؛ ومن وقت لآخر نخبرنا بعض من أجهدهم العمل منا

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين فى فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيرياً ، ولكنه ترك السيرالية بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعى .

(٢) Mauriac كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات .

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسى معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جميعاً لنراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها ، ونخفه برجاواتنا له ، واشتهائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتعجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة « مساء السبت » ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : « في الحق لا يوجد سوى باريس » . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقاليم لينتجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هي التي اختارها ذوو الكفايات من ممثلي أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تبايرح حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدية ، والقداوات الطيبة في عظماء السالفين ؛ وحتى إذا ~~كلمه باللسان لم يجد له الجملتين~~ ، فقد حفظ ، قبل إنهاء مرحلة اللبسيه بلربع سنين ، كيف يجب المرء على إباء أقربه ، ومقاومتهم له ؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ، وفي أية سن يتوج عادة بالمجد ، وكم من النساء يجوز ، وكم حب يخفق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق . ومنذ أوائل هذه القرن أظلمت ~~المنظرة~~ - ~~في رتبته~~ : « ~~يوحنا كريستوف~~ »^(١) الدليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن ترسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ « رامبو »^(٢) ، أو أن يغريه الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل « جوته » ، أو يلقي بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل « زولا »^(٣) ولك بعد ذلك أن تختار ميتة « نرفال »^(٤) أو

(١) قصة Jean Christophe من نوع القصص النهرية التي تصف أجيالا متعاقبة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . ويطلقها موسيقى عبقرى من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني .
(٢) Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السريالية بدأ كتابة الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .
(٣) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدته : الفجر L'Aurore في ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن ديفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إنصاف ديفوس بسبب هذا الخطاب وماتله من مناقشات . وسيذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وسنعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .
(٤) جبرار دى ترفال مات مجنوناً .

بيرون»^(١) أو «شيلي»^(٢) . وليس القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يقصد إلى تبيانها ، على نحو مايفعل الحائك الجاد في مهنته من الاطلاع على أحداث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من بيننا - وليسوا أقلنا مكانة - عوا على هذا النحو بصيغ حياتهم بصيغة ومسلك رمزيين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عبقريتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة - منذ طفولتنا - مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن بيننا ماشئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايلين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا . ولكننا - أولاً - برجوازيون ، علينا من عار في الاعتراف بذلك . ولا يختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدأ إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لازالوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكمون بذواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يحسب لها مع ذلك حسابها . وخلاصة ملاحظتي - فيما يبدو لي - أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البرجوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتبهم : أندريه جيد و«موريك» من ذوى الأراضي الزراعية ، و«بروست» ذو دخل ، و«موروا» من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهناً حرة : فكان «دوهامل» طبيباً و«رومان» مدرساً بالجامعة ، و«كلودل» و«جرودو» في وظائف السلك السياسى . ذلك أن الأدب في العصر الذى بدءوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش مالم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار - فيما بعد - الهم الوحيد لمن

(١) Byron (١٧٧٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكى ، مات مقتولاً في اليونان بانضمامه إلى

حركة الثوار فيها .

(٢) Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائيين الرومانتيكيين ، مات غريقاً في سن الثلاثين

في ميناء سبيدزيا بإيطاليا .

يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس »^(١) و « يحيى »^(٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »^(٣) و « بروس » يكتبان في مجالات واحدة وكان « باريس »^(٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو - بعد - موظف عليه واجبات الدولة ؛ وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو يبيع ويشترى ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسم الاحتفاء السائدة . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في مايررها : وأقل ماتدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أو ضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهدام معاً . وهو موزع بين العقلية الجادة - التي عليه أن يلحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونيتناك Frontenac وإلبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض - وبين العقلية الجدلة الحفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التغير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لاهم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولاً محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ، وبدون أن يثخن عندهم - ألبتة - المذهب النفعي ، توارى في الظلام ، وقد خلق حكم البرجوازية - في مائة عام متتابعة - بعض التقاليد فوجدت مملكة شعرية عميقة الجذور عند النشئ البرجوازي في البيوت الكبيرة

-
- (١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجر بجايسون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بدنها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault .
- (٢) Peguy (١٨٧٣ - ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسي .
- (٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي وناقد صحفي .
- (٤) Maurice Barrés (١٨٦٢ - ١٩٢٣) صحفي ومن رجال السياسة وكتاب القصة .

في الأقاليم ، وفي القصور المستراه من مفلسي البلاء . فقلما كان يلجأ « ذوو الأملاك » المنعمون إلى التفكير التحليلي ، وكان مطلبهم في التفكير التركيبي هو إرساء أسس حقهم في الحكم . فاستقرت بذلك صلة تركيبية - أى شعرية - بين المالك والشئ المملوك . وقد شرحها « باريس » بأن البرجوازي يكون وحدة مع ما يملك ، فإذا ظل في إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان الصغيرة في مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفضية . وخصوصية الأرض الكامنة البطيئة وحدة السماء السمراء السريعة النزقة . وقد أشبه عالمه في باطنه كما أشبهه في ظاهره ، فصارت نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدينية وسرايب تنساب فيها غلالات بترولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من الكتاب الذين انضموا إلى النظام الجمهوري بعد أن كانوا ملكيين . فلكي ينقد الكاتب نفسه ، قد عمل إنقاذ البرجوازية في جذورها العميقة . حقاً لن يخدم بذلك مذاهب الفكر النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً . ولكنه سيكشف - في المناطق الطيبة المحافظة من النفس البرجوازية - كل ماهو في حاجة إليه من نزعة روحانية غير نفعية ، يمارس فيه في راحة من الضمير . وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطية الرمزية التي كسبها في القرن التاسع عشر . حاول أن يبسطها على الطبقة البرجوازية كلها . في نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكي من قصة من قصصه ربان سفينة بخارية عجوزاً في نهر المسيسيبي . قد حاول لحظة أن يسائل نفسه عن طوايا النفوس العميقة في المسافرين من حوله . ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب منها : « لا يجمل بالإنسان أن يوغل في التعمق في ذات نفسه » . وكان هذا رد الفعل لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفي فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات الصناعية جانباً . مفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهي في القلوب لأنهم سيسبرون غورها في شئ من التعمق . فيتحدق إستون^(١) عن ألوان الحياة النفسية الخلفية ، فموظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطنهم حافلة بعواطف جارفة تشبه الحرائق الرائعة المظهر ، وفي ادب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي يشوب كتابته حزن وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الروحي والعاطفي الأليم ، حتى في الجريمة نفسها أحياناً . ومن قصصه : الأشياء « ترى » (١٩١٣) و « نداء الطريق » (١٩٢١) و « الصمت في الريف » (١٩٢٥) .

الذين ترسموا آثار بودلير في سخطه . وإلا فخبزنى لماذا ينفق أمرؤ وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صداقة الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شئ أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردودى فنتشى Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلوا Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية الملصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات نفسه .

وآخرون يتبنون في الحب البرجوازي صيحة يائسة صاعدة إلى الله : وأى شئ أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع الملذات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهى ، لا في مواطن ضعف البرجوازي ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذى يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السيرىالى رشداً وصواباً . وذات يوم قال لى قتي من المؤلفين - الذين تأثروا بأساتذة المذهب السيرىالى وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لى أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه - : « أى حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجى ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرنى بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهرأ » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار الهدامين في عقر دارهم . فأنت تذكر لى « دون چوان » وأعارضك بشخصية « أرجون »^(١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتاراً ، وأدع إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وأنت تثير « رامبو » ، وأثير لك « كريزال » ، وهناك من الغرور والشيطنة في القول بأن الكرسي الذى أراه هو كرسي أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بصورة منتظمة . وليس من شك في الكرسي الذى يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتوكيد أنه كرسي [جب أن نشب وثبة في اللامتناهى ، لنفترض مالا نهاية له من الامتثالات المتوافقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كى يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصرع يأساً . ومهما يكن من شئ .

(١) Orgon شخصية أدبية صورها مولير في ملهاته التى عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يخدمه هذا الدجال « تارتوف » الذى يظهر في مظهر العابد والملهة مشهورة .

فقد بنى الكتاب الذين أتحدث عنهم شهرتهم ، فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودلّوا على أن النظام عيّد دائم ، وأن القوضى أفسى أنواع الحياة الرتيبة مضايقة ؛ واكتشفوا المعاني الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجلّوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسّموا صورة تقريبية للملحمة البرجوازية في قصص طويلة حافظة بابتسماخ خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة بباعث من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق جرائته من يتخذون فتنة النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشباب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباحتى الجنون عندما كان لاثقاً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمارات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خليله ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حذق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة وارثة ، وكان لا ينجونها ، وإذا حدث ذلك فلأنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لى يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة نظرى إلى أرذل إسفاف ، ولكنها - فيما أعتقد - إيجاز حسن للأخلاق التى باعها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة إلبوف أو خمور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربه وأقارب زوجه وأصدقائهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هي هدم وتبجيل معاً . وإنى لأسمى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب الكتاب المأجورين وحل محله . فنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورنييه »^(١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقرب قليلاً قليلاً من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غموضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتذوب ، لتتحول إلى توقان اليائس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتداءً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفترس الأشياء الخالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

(١) وقد تحدت عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»^(١) كان مؤلف قصتيّ: «أراض غريبة» و«النظام» ؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم : فما يترأى من سحق نيل كل النبل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء في نظام مستتب كل الاستتاب ؛ فلم يكن قصده التمرد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف عن طريق حنين واله لا يستطيع إرواؤه ، لأنه في الحقيقة حنين إلى شئ غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوز المرء في فلسفته المتعالية ، وبذا يلقي تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . الأمر عندى على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريه جيد» الذى صار فيما بعد تبليلاً واضطراباً وفيما يخص خطيئة «موريالك» ، وهى المكان الخالى من رحمة الله . فالقصد فى كليهما هو وضع الحياة اليومية بين قوسين ، ليحيها المرء فى تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب فى ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي فى نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شئ آخر عند كبار الكتاب . فعند «أندريه جيد» و«كلودل» و«بروست» تتمثل التجربة الإنسانية فى ألف طريق من طرقها . ولكنها لم أرد رسم صورة لعصر ما ، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٢] .

والجيل الثانى بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعاً تقسيم إجمالى ، إذ ينبغى أن ندرج فيه «كوكتو» الذى بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، فى حين تربط «مرسيل أرلان» علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقاً على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحمق الجلى فى حرب أمضينا ثلاثين سنة فى تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع فى شرح هذه الفترة التى سماها بحق «تيبوديه»^(٢) فترة «التحرر من الضغط» ، وكانت مثل سهام الألعاب

(١) Marcel Arlan كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل ، فله دراسات فى «داء العصر الجديد» ، ولكنه فى أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التى تمس مواطن النفوس عامة ، ويعتمد فيها على التحليل النفسى ، وله قصة «أراض غريبة» (١٩٢٣) والنظام « (١٩٢٩) .

(٢) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب المحدثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسى فى جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما فى كتابه : «تاريخ الأدب الفرنسى من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه» . وتيبوديه يسمى الفترة التى يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أى ارتفاع الضغط الذى كان يروح الناس تحت أعبائه ، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث فى الذهن خيال السمك الذى يسكن قاع البحار مثلاً ، ثم يجد نفسه فجأة فى الهواء ، ولم يعد يعانى الضغط الذى تعود ، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوى .

النارية (الصواريخ) ؛ وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى لبدو أننا نعرف كل شئ عنها . ولكن الذى علينا أن نلاحظه أن أزهى سهامها النارية - وهو السيربالية - قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتيان المعربدون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفوا ؛ وظل عدوهم الرئيسى هو نموذج البرجوازى الجلف الولوع بالأدب على نحو ماصوره « هاين »^(١) ونموذج البرجوازى البطين المتبذل كما صوره « هنرى مونيه »^(٢) ، ثم البرجوازى الفاشل كما صوره « فلوير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضروب الظلم فى السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسى فبينما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية النفعى بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق فى منحاهم ، فسروا بين البحث النفعى والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية وبما أن الشعور برجوازى ، والذات برجوازى ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التى ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم الفروق التى جرى بها العرف بين حياة الشعور والاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا فى اللحظة التى تصدر فيها ، وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن ينتظم العالم الخارجى على حسبها وكان السيربالي حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذى أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بغض إليه ذلك التوكيد لما يحرصنا فيه من حدود ، ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيربالي طيبة مادام يجد فيها هرباً من وعيه بنفسه يؤدى إلى هربه من الشعور بموقفه فى العالم . وهو يختار التحليل النفسى ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بغدد طفيلية متضخمة منشؤها فى مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض « الفكرة البرجوازية » فى العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ، وافتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتابة الآلية من دون تدخل الإرادة هى -- قبل كل شئ -- هدم للذاتية : فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفيذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجعل مصدرها ، فليس

(١) هاين (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألماني الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، ومات فى باريس .

(٢) هنرى مونيه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق فى أدبه النموذج الذى سماه : « مسيوجوزين

برودوم » ، وظل يبنى هذا النموذج فى أكثر ما كتبه . وفيه تتمثل شخصية البرجوازى الذى لا هم له إلا معدته

وبريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه السطحية بمنظره البدن وصوته الغليظ .

لنا بها علم قبل أن تختل مكانها في عالم الأشياء ، وحينذاك علينا أن ندركها بعيون الغرباء : وليس قصد السيراليين - كما أكثر بعض الناس في تراده - هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة مترجحة في صميم عالم موضوعي ؛ ولكن الخطوة الثانية للسيراليين هي هدم الموضوعية ، فالحصد هو إسلام العالم إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكفي في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حق الهدم لجميع الموجودات أمر محال ، لأنه لا يحلو أن يتقل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حلك أخرى واقعية ، لذلك بنى السيراليون مسرحهم في اختلاس الأشياء الخاصة ، أي إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشبعة بمخاطباتها الموضوعية . وواضح أن هذه عطية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد سلم لها سلفاً بجهورها غير القابل للتغير . وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها . وتزودنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر الزيفة التي نحتها واحد منهم هو « دى شان Da Chan » في الحقيقة من الرخام . فهي تفجأ بظهورها في وزن غير منتظر . ولا بد أن من كان يرزنها من زائريه كانت هتريه خيراً لإشراقة ضجة قوية يهزها أن الجوهر الموضوعي للسكر يهزم نفسه بنفسه . وكان لابد لهم من تهويد الموه بهذا النوع من الخرافات يخص الموجودات ، من مثل الاضطراب وهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه - على سبيل المثل - هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر وطفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيراليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيرالي ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله . ومطريقة « دالى »^(١) الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايته « المساعدة على تهوين ما لعالم الحقيقة من شأن » . وقد حاول الأدب السيرالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدمها بمداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويلذ له (أن يضع صور

(١) Salvador Dali من السيراليين ، يعتمد بالاشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا للتفصيل في ذلك .

العالم الخارجية نفسها « بين قوسين » و « أن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا » . ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستسرة . هذا ؛ ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالهو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالحو الممنوع فنة في قصصه على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السيريللون مشروهاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكانت وسيلتهم إلى العدم هى دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وبإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيريالية ، فكل منها يمكن أن يعد اختراعاً - وحشياً خطيراً - لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمع أحد بها ، ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقى والفناء معه ، فإن العدم يتراءى على سطحه براقاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذبذبة برقية لا نهائية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السيرياليين - القائم على أنقض الذاتية ، والذي لا يمكن أن يتولى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها - يبدو كذلك براقاً متقلب اللون متذبذباً متمثلاً في محو الأشياء محواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هى عند هيكل ، ولا تجسيدا للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأول أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التى يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعى والخيالى ، والموضوعى والذاتى . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر فى صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخلله من متناقضات . ولا تتمنى السيريالية ظهور هذا التجديد الذى عليها أن تجاذل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التوتر المرهق الذى يثيره البحث فى إدراك مالا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة^(١) ، ولكن السيريالى يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا إلتقى بهما مصادفة سئم منها ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيريالى كثيراً

(١) صورة رمزية لظاهرها تهميش فكرى ، وغلبيتها للإمام ، انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بریتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيريالية هي إحداث تغيير مافى نظام الأشياء الطبيعي والظاهرى بقدر ماهى خلق حركة فى العقول » . فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصية من رماله أو ريشه من ريش طيوره ، وكل مايتعرض له أنه « وضع بين قوسين » . ولم يلحظ امرؤ - بعد - حق الملاحظة أن الإنتاج السيرىالى من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملى للعقبات المنطقية الكأداء التى برر بها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد *Carnéade* وفيلون *Philon* على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسها بالدخول فى تحزب أحسق . فعاشا كما يعيش الناس . وهكذا كان السيرياليون : فبعد هدم العالم فى أدهم - وبقائه مع ذلك مصوناً بأعجوبة من طريق هذا الهدم - استطاعوا . دون خجل ، أن ينجحوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أى حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالخال والعدم ، وهذا هو مايسمى بالأعجوبة السيريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق فى وضعهم الحياة البرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة البرجوازية فى أدهم ثم يحتفظون بها فى جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السيريالية هى التى نجدها متأصلة فى قصة « مولن الكبير » !

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بعض الطبقة البرجوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطيم أو بتحطيم رمزى ، ويجب التطهر من الدنس المتأصل دون التنازل عن الفوائد التى تجنى من الوضع الأسمى .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش النسر . وكان السيرياليون أشد طمعاً من آباءهم ، فهم يعتمدون على الهدم المادى والميتافيزيقى الذى به يتوسلون إلى تحويل أنفسهم مكانة أسمى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الهرب من نطاق الطبقة البرجوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشئ الذى يريد إتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ،

مجموعين على هجر كل شيء من دراسات ومهن . ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا في أن يكونوا طفيلي النوع الإنسانى . ومهما يكن ميتافيزيقياً ذلك الطابع الذى تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة بريتون : « تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم . وتحدث » رامبو عن تغيير الحياة : والأمران لدينا سواء ، ولا فرق بينها » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازى . لأن الغرض معرفة أى من التغيرين يسبق الآخر . فلاشك لدى المكافح الماركسى أن بالانقلاب الاجتماعى وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية فى العواطف والأفكار . فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثورى وفى تواز معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكرى على حين هو رهن القيود ، على الأقل عند بعض الناس . وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهى نفس الخيانة التى لام من أجلها الثوريون فى كل عصر « إبيكتيت »^(١) وبالأمرس أيضاً لام « بولتيزر »^(٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « بريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباط بالحوالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فإنى أجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شيء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقى والوهمى ، والماضى والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسافل ، تدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد . . . وعبثاً ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيرىالى غير الأمل فى تحديد هذه النقطة » . أليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازى ؟ لأن طبقة العمال التى تخوض الكفاح - لتنتهى نهاية طيبة فى مشروعاتها - محتاجة فى كل لحظة إلى تمييز الماضى من الحاضر والحقيقى من الوهمى والحياة من الموت . وليس من الصدفة أن « بريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هى أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أى شيء آخر . وحين رفضت السيرىالية كل ما هو نافع للتوصل إلى

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبداً وحرره نيرون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له فى هدوء : إنك ستبترها . وحين تحقق ذلك قال فى هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟

(٢) كاتب فرنسى حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية .

رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعرية ، أرست - بذلك - الهدف الأدبي القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلاً إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سيرياى يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السيرياى قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ، فقد أحصر نشاطه فى منطقة الدوافع المباشرة ، وهنا نجد صورة للأخلاق التى دعا إليها « جيد » مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا مالا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذى يتمثل فى التأمل السلبي موجود فى كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ماتستدعيه حركة الاستهلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيرياى بأنه مذهب ثورى ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعى . وهذه هى أول مرة - منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا^(١) - تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يريدون - على الأخص - القضاء على أسرهم ، وعلى عمهم الفائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلر » فى ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أويك^(٢) | Aupick | ؛ وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها ، من الحسد والخوف ؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التى كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحزب الزرقاء فى ثيابها السماوية ، وحشو الرؤوس بالدعايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون فى ذلك ولا ينقصون عن الأدب « كومب »^(٣) | ، ولا عن الحزب الراديكالى قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالى ، ويجر ذلك - من باب أولى - إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادى خاص . وبما أن الشباب

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت فى أدبه ، وشرحها سارتر فى كتابه الذى عنوانه : « بودلير » .

(٣) | Emile Combes (١٨٣٥ - ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ وكان بطل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها - كما شرح ذلك حق الشرح « أو جست كونت »^(١) - لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدي للدلالة على ثورتهم ، غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يحس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنجح إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلو كلوكس كلان »^(٢) . متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادي . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثالي سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف [٤] . وهكذا امتدحوا انتحار « فاشيه » و « ريجو »^(٣) بأنه عمل نموذجي ، وعدو المذبحة التي لا مبرر لها (إطلاق النار على الجماهير) أبسط عمل سيربالي . ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعري الذي يدعون إليه . وفي الحق كلما كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم . ولكن السيربالي يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذي يعلم به . فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلي . فهو أمر مطلق في خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعري يشمل - في نطاق ماتجب إزالته من حقائق - الغاية التي تبرر - في نظر الأسويين والثوريين - وسائل العنف التي يضطرون إلى اللجوء إليه .

والحزب الشيوعي من جانبه مطارده من البوليس البرجوازي ، وأقل كثيراً في العدد من الحزب الاشتراكي الفرنسي ، ولا أمل له في تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها في دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التي يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التي تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكري هو النقد . إذن لم يكن

(١) Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والنقد الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن .

(٢) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

(٣) Rigaud (١٦٥٩ - ١٧٤٣) رسام فرنسي . ويعد السيرباليون الأدب تجربة تتجاوز الحلية اللفظية أو التعبير العاطفي إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه حالته صراعاً قد ينتهي بالانتحار . ثم يضربون المثل بانتحار « فاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

غريباً منه أن يرى في السيريالي حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حيناً لا تكون له حاجة به : لأن السلبية - وهي لب السيريالية - ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعي . فهذا الحزب لا يمكن أن يعتد . ولو لحظة واحدة بالكتابة الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدفة^(١) الموضوعية ، إلا بقدر ماتستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحليل الطبقة البرجوازية . وظاهر . إذن ، أن هذا نوع الاتفاق في المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة . كما كان هذا شأن المؤلفين في القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك - بعد - مصدر عميق لما بينهما من خلف . ينحصر في السيريالية لا تهتم إلا قليلاً بدكتاتورية العمال . وترى في الثورة - بوصفها قسوة محضة - الغاية المطلقة . على حين تحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم . وتبرر بهذه الغاية ماتريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور . وفيما يثير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديدرو » و« روسو » و« فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ مايكتبون . ولكن ليس للسيريالية أى قارئ في طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه ، أما جمهورهم ففي طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازية ، وهذا مالا يحمله الحزب الشيوعي الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب في البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا نجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيلي الطبقة التى يسبونهم ، وبذا يظلون في تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « برتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظرى في الكتابة إذ كتب إلى « نافيل »^(٢) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال

(١) Le hasard objectif هو عند السيراليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تداخل عنصر العجائب في شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يمضى في وضع النهار وسط شبكة من هذه العجائب التى باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم في حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهى عندهم النقطة التى تمضى فيها الأضداد . فمثلاً كان « برتون » ولوعاً بالسير في الطرقات المعلقة على جباه الجبال العالية ، ليتأمل في نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ المتعة بمبدأ الواقع الحقيقى ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والتراث الخاص بيوطن النفوس بالسحر بالقضايا الثورية في العالم الحديث . ولم يكن يهيمه أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان مهمة على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى في الواقع ، وتأويلها ، حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذاتى والموضوعى ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفي قصته : نادجا Nadja مواضيع كثيرة تصلح أمثلة لهذا الذى سماه السيراليون الصدفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

(٢) Pierre Naville من موجهى الثورة السيريالية .

الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فالمسألان متميزتان في جوهرهما » .

وقد وضع هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي ، إلى دور التنظيم الإيجابي . فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيرالية ، لبقائها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكي » ، وإنما كان ذلك هؤلاء قلة مطاردون لا يزالون - بعد - في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السيراليين أداة تفريق وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكي » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولي للشيوعية كان قد استطاع أن يتنقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابي لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيراليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروعاً وهمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ، ولأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السيرالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ؛ إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقوتة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ؛ في حين تظل السلبية السيرالية - على الرغم من كل ما يقال عنها - قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازي ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كتيبة من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سيرالي . وليست هي في الحقيقة - فيما يخص الكاتب - إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيرالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرقي إلى طبقة أعلى ، والزراعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير

قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسير عامل جديد - وإن يكون قصير الأجل - القيام بعقد موقوف بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقرر حقاً أن السيرالية ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سرية [٥] . وعلينا - بعد - أن نتحدث عن « موران »^(١) ، و « دريولا روشيل »^(٢) ، وعن كثير غيرهما : ولكن إذا بدت كتب « بريتون » و « بيريه »^(٣) و « دينو »^(٤) أكثر تمثيلاً للسيرالية ، فإن الكتب الأخرى تحتوى - ضمناً - على نفس صفاتها . فموران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذى يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني »^(٥) ، ثم يرمى بها فى السلة كأنها سرطان البحر (الكبوريا) . وبتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة فى سلم الألحان السيرالية حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تعذراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض^(٦) حالات الجنون . فموضوع قصته : « أوروبا المدللة » L'Europe Galante هو محو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد فى روسيا ، وتعلم فى أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و « مغلق ليلا » (١٩٢٣) و « لا شيء سوى الأرض » (١٩٢٦) . وفى فى جملتها وصف تأثرى لعالم ما بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Pèret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيرالية البارزين . وعالمه الشعرى عجيب يسبح فى اللاشعور .

(٤) Albert Pèret (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيرالية ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخيرات » (١٩٣٠) واشترك فى حركة المقاومة ، واعتقل ومات فى السجن فى تشيكوسلوفاكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السيراليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون La méthode paranoïaque critique وهى التى اخترعها « دالى » . وهى طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعى المنهجي لبعض حالات التداعى عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعى المعانى مصحوبة بعنصر الوعى . وفى هذه الحالة يستثار المريض بأى كلام وأية محادثة ، بحيث يحس الصوت قوياً لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمدًا بحديثه . والمريض فى هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جميعاً فى شخص يجعله ، ظلماً ، =

الحديدية . وموضوع قصته الأخرى : « لاشئ سوى الأرض » Rien que la Terre هو محور حدود القارات بالطيران . و« موران » يجعل الأسويين يتزهون في لندن ، والأمريكيين في سوريا ، والترك في النزوح ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو »^(١) حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السائحون يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فيصبرون - سلفاً - غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة وآلتنا المنطقية ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك . فإن كتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من بهرج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضوعي^(٢) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حلمنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموثس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ماعليه محطة « سان لازار » و« برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ، وإما يجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحالة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مداه ، وإما بأن يوحى إلينا - من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية - بتحكم الآلية والمنطق الرأسمالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق

= مسئولا عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبعث من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يتجسد الآخرون جميعاً ، ويتحدون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بإنسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معاً عند السرياليين ، وفي هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيباً على حسب ما يثيره في الحاضر أو الماضي . وعندهم أن مثل هذه الحالة لم تعرض لادجار ألان بو في مثل قصيدته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذي أدرك في حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وبهذه المناسبة يذكر أندريه بريتون : « في حجرة مظلمة ، كان جيمس وات ينظر بعينه المستقبل ، ينظر الآلة البخارية . فالذي لم يكن في الواقع كان هو يراه رأى العين » ثم يعلق بريتون على ذلك بقوله : « وجوهر السريالية هو أن الذي لا وجود له موجود » .

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلها من إيران ، زارا باريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا تقاليدها وسياستها في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ - وفي الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع والحرب ، وهجاء لحياة المتعة واللذة بين نساء القصور في الشرق لذلك العهد .

(٢) اللون الموضوعي أو الطابع الخلي كان الرومانتيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يعبثون في دقة تاريخية - البيئة والعصر اللذين تجري فيهما أحداث المسرحية والقصة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانتيكيين .

لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي « ماجادور » و« صافي » بمراكش ، حينما مررت في سيارة أجرة عامة بمسلمة على وجهها برقع تقود برجلها دراجة . مسلمة فوق دراجة ! ! هاهو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السيرياليين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تناقض الأحلام المتعثرة في عالم الحريم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ؛ على حين أن بقايا الملذات الغامضة السحرية - بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة - تتناقض بدورها مع هذه الآلية ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسالي منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يتردد بين السم والرقيا . فمن أشباح المنظر الأجني ، إلى التناقض المحال السيريال ، إلى النفور البرجوازي ؛ في الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعي ، ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجنب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخي ويريدون أن ينسوا أن الوعي الأكثر وضوحاً وصفاً هو دائماً الملحق بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهمي بواسطة تدويل تجريدي ، أن يخلقوا - بالترعة العالمية - أرستقراطية في تحويمها .

و« دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدأب في هدم نفسه . وعندما خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون ، وأخيراً جذبه دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « چيل »^(١) - وهي قصة حياته المونقة الوضرة - تدل على أنه كان الصديق للدود للسيرياليين . ولم تكن نازيته ، أيضاً ، إلا توقفاً لانقلاب عالمي ، فهي تبدو - عملياً - غير ذات أثر ، شأنها في ذلك شأن

(١) Gilles قصة للكاتب الفرنسي المعاصر « دريولا روشيل » الذي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجسم لإخفاقه في حياته كما يشعر هو به ، وفيها يستغرق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه على شفا الانتحار في كل لحظة . وليس الانتحار عند مجرد عمل تمليه ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتومة للمصير البائس المثير . ولكن يترأى في هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة في الإثم ، لأنه مغمو في الشعور بإرادة مشلولة منغمسة في نوع من التحلل الخلقى لم يستطع أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه في عمل ما وإن يكن تافهاً ، في الحب أو في الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السيء من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .

شيوعية» أندريه بريتون . وكلاهما كاتب . وكلاهما تحالف مع السلطة الرئسية في براءة وبعد عن الأغراض . ولكن السيراليين أصبح أجساماً ، إذ تتم أسطورتهم في الهدم عن شبهة فخمة هائلة ، فهم يريدون هدم كل شئ سوى أنفسهم . كما يشهد بذلك فرعهم من الأمراض والآفات والعقاير . و« دريو » - الحزين الصادق كل الصدق في شعوره - قد فكر في الموت ، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس . وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق ، وبما أنهم محوطين جميعاً بما هو نسبي . فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل . وترددوا جميعاً بين دورين : دور الإعلان عن عالم جديد . ودور تصفية العالم القديم . وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تبين أمارات الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة . لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية . ولأجل تهذئة ضمائرهم . وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة « هيرقليطس » القديمة ، التي بمقتضاها تتولد الحياة^(١) من الموت . وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم ألحانهم . وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة ، حيث يتوحد الهدم - بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه - مع البناء المطلق . وقد سحرهم جميعاً العنف من أى مصدر أتى : وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة ، ناسيين إليها - على غير أساس - أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً ، فلم تحدث الثورة التي أرادوا ، وهزمت النازية . وقد عاشوا في عصر مريح مبذر ، كان اليأس فيه ترفاً كذلك . وقد أدانوا جميعاً بلدهم ، لأنه كان لا يزال في مجون النصر . وأعلنوا الحرب ، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً . وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠ . ذلك أن لحظة العمل قد واثت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها ، فمنهم من قتلوا ، وآخرون في المنفى . ومن عادوا من هؤلاء ظلوا منفيين بيننا . وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات السماء ، وفي سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شئ يقولونه [٦] .

وعلى هامش هؤلاء الأبطال المتلافيين المتحالفين الذين يجدون من الفجاءة والجنون وعلى هامش الكبار المتغنين باليأس وأشقايتهم الصغار الذين لم نحن - بعد - ساعة إياهم إلى المرح ، على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزعة إنسانية . فكان « بريفو »^(٢) ،

(١) كان « هيرقليطس » يقول بتحول الأضداد بعضها إلى بعض ، فالموت ينشأ من الحياة ، والحياة تنشأ من الموت . راجع ذلك في : ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوي .

(٢) Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا قوا نجاحاً في القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وقد اهتم على الأخص بتفسير النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذارى » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصص عنوانها : « رسائل إلى فرانسواز » (١٩٠٢ - ١٩٢٨) .

و « بطرس بو »^(١) و « شامسون »^(٢) ، و « أفيلين »^(٣) ، و « بوككر »^(٤) في سن « بریتون » و « دريو » تقريباً . وكان بدء أنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بين تلاميذ الليسيه حين كان « كوبو »^(٥) يمثل مسرحيته التي عنوانها : الأحمق | l'Imbécile وكان « بريفو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجيدهم ظلوا متواضعين ، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسمالية مثل « أرييل » ولا أن يزعموا أنهم ملعونون ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريفو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأكسب عيش » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ؛ لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لاتزال تضطرب في رأسى مثل أسبال . على أنه - بعد - خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذى كنت أعده إسفافاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلابه ووضوح ، بل وعلى كرهه إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب .

(١) Pierre Bost من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابته حالة الإخفاق النفسى التى أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « الفضيحة » (١٩٣٠) وهى قرية من وجهتها الاجتماعية من قصة « التربة العاطفية » التى كتبها فلوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإنفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعه الإنسانية الكريمة ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأذراع » .

(٢) André Chamson من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جريمة العدول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكانتها . بدأت القرية تتهمهم بجريمة خطيرة ؛ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصور آثار الهزيمة في ألمانيا ؛ و « بحر العجائب » (١٩٤٤) في شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٣) Claude Aveline من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغرقه التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » (١٩٣٤) و « معلك أنت » (١٩٤٥) ومن قصصه كذلك : « السجن » (١٩٣٧) .

(٤) André Beucier فرنسى من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر طبيعية ومدن روسية » (١٩٢٩) . ثم هو ولوع بوصف صغار الناس في المجتمع ، الذين ينوعون بعته ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(٥) Jacques Copeau (١٨٧٩ - ١٩٤٩) من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب عن ذكرياته في حياته المسرحية .

وربما كانوا - منذ الرومانتيكية - هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرسطوكراتى الاستهلاك ، ولكن عمالا فى حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس المخرمة . ولم يعدوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يبدل فيها أغلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الحديد فى مجتمع عامل ، دون تكبر أو استخذاء . فالمهنة تتعلم ، ثم ليس للممارسة حق احتقار عملائه . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، فى رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يثقون فى الجهد أكثر من ثقتهم فى الإلهام . وربما أعوزتهم تلك الثقة الحمقاء فى نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس [٧] . وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظماء الناس . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المثينة الهادفة التى كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين فى الدولة ، فمن أمناء فى مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ فى بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم فى الدفاع عن التقاليد البرجوازية . ولم يتصرفوا قط فى تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أداة ثمينة يصيرون بها رجالاً . ثم كان لهم فى « ألان فورنييه » أستاذ من أساتذة الفكر ، ييغض التاريخ ولأنهم أقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هى فى كل العصور ، كانوا يرون المجتمع فى ثوبه الحالى . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسريعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم - لتشييعهم المفرط بفلسفة « ديكارت » - أبعد مايكونوا من الاعتقاد فى صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهتهم - بوصفهم اناساً - ضد الأهواء ومزلات الهوى ، وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبوا صغار الناس من عمال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعتهم أحياناً عنابتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية . ولكنهم - خلافاً لهذه الفئة المغرضة من الطبيعيين - لم يقبلوا قط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هى لحمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلاقاً للواقعية الاشتراكية ، لم يريدوا أن يروا فى أبطالهم ضحايا يائسة للاضطهاد الاجتماعى ؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا - فى كل حالة تناولوها - جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقائص بأنها أخطاء ، والنجاح بأنه استحقاق وقلما عنوا بالمصائر الشاذة ؛ ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى فى الشدائد .

والبيوم مات كثير منهم ، وصمت الآخرون ، أو هم ينتجون قليلا على فترات متباعدة . ويمكن أن يقال ، بعامة ، إن هؤلاء الكتاب - الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم ، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : « نادى من هم دون الثلاثين » - قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين فى الطريق . من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع فى الحسبان . ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس ، وهم - من وجهة النظر تشغلنا الآن - يجب أن يعدوا رواداً : إذ أنهم كفوا عن عزلة الكبرياء التى كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا فى الموت أو فى المحال ، ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة ، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيراليين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحريين ، عليه أن يفكر فى السيرالية . فحين أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذى اختاروه لأنفسهم ، مها يكن هذا مزعماً غريباً . فى حوالى ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعى بنفسها على أثر أنتصارها فى مسألة « دريفوس » . وهى طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس . ذات نزعة عقلية ، ثم هى فردية تقدمية . وهى معجبة بنظمها ، وتقبل تعديلها . لاقبها . ولا تحقر طبقة العمال . ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى لينعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العسر أحياناً . ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة المنيعة ، بقدر ماتتطلع إلى تحسين مجرى عيشها فى أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هى أن يختار المرء مهنته . ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحتفظ فى العمل بشئ من الاستقلال . وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين ، وأن يعبر فى حرية عن شئون الدولة . وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وهم ديكارتيون فى حذرهم من كل ارتقاء فجائى . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائماً أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير فى قهر أنفسهم منهم إلى التفكير فى تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التى سميت تسمية موفقة « الطبقة المتوسطة » علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط فى الاستزادة ، وأن أحسن الأشياء نقبض خيرها . وهى محبذة لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب فى الميدان المهنى البحث . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح فى المستقبل . خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون فى الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد

حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها - وهي كلها منتمية لهذه الطبقة المتوسطة - مدى عشرين عاماً فيما كتبه « دور كيم » و« برانشقيج » و« ألان » ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون - بطريق مباشر أو غير مباشر - أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة . وهبوا - في السربون أو في المدارس الكبيرة - لمهن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدءوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألخوا - فيما كتبوا - على صنوف الجمال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغنوا بجنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصدقة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك وأسسوا نزعتهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة - التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي - الاشتراكي ، وشركة ضماها المتبادلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ، وجماعتها السرية « الماسونية » ، وجريدتها اليومية : « العمل » Action - قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الاسم الرمزي : « ماريان » . وكان شمسون « و » بو « و » بريفو « وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وغاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن - بعد - حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير استملاء للمناسبات . ولكي تثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقوع حرين في خمسة وعشرين عاماً . إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرء حياة شريفة

متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقتهم التي نشأوا منها - وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم - حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساساً بالمأساة ، في عصر هو - بين كل العصور - عصر المأساة ، ولا إحساساً بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساساً بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصرنا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشية نهضة شعرية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقة - محا الوضع فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشعر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدعم الهمم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزهرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقين ولا أبيقوريين [٨] - وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبه . وإخال أنهم سكتوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوقفوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوروبا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المحنة ، فقد نفذ جهدهم .

بقي ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملثون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسناها مع هواء زمننا . ومهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعدى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعدمة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين

وادعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار »^(١) عند كيركا جوردا ، والآخرون في مستوى^(٢) « اللحظة » . أى التركيب الفضال عن الأبدية وعن الحاضر في أصغر وحداته . غير أنه كان الضغط التاريخي يسحقنا في هذا العهد . كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينم عن شيء من الذوق التاريخي وعن بعض إحساس تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا - فيما يخص نمو المجتمعات - إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونعلم أسباب رفضهم ماسوى ذلك . وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السيراليون كتاباً غيبين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح وتهدف إلى التدعيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إخواننا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلأنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فيها مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت - بما فيها من إنكار منهجى للتغير - تبين ، أجلى تبيان ، قدم الفضائل البرجوازية . وتجعلنا ، من خلف الصيحات العابثة الملغاة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض . وهذا الشعر الجامد الذى كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه في أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون^(٣) المحدثون يكتبون ضد العصر وضد التغير ، ويثبطون همة المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم في الماضي . حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم . وكانت في بادئ الأمر وسيلتنا الأولى للتعبير . وفي حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها . أخذ بعض طيبي الأفكار يحسبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن تصبح حادثة من الحوادث موضوعاً

(١) التكرار عند كير كاجورد هو فقدان الذاتية ، والسير وفقاً لقلب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، راجع : دراسات فى الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوى .

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كير كاجورد ، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

(٣) Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء منهم « كزيتوفون » و « بارميندس » كانوا يحلون المطلق فى الوجود الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك ، وينكرون الحركة .

لقصة . أحيسونه بخمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم . لم يعد الناس يدركونه . وعشر سنين بكافية . إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هي . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبار التي تحدث في غير عصرها .

وعلى أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين . إذ كانوا يطمعون - بعد - في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانة . بحاجاته . ولاشك أن قراءهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع . من جانب لآخر . فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسي . وإذا كانوا - وقت انضمام الحزب الراديكالي الاشتراكي إلى الجبهة الشعبية - قد اتفقوا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » . فإنهم - من ناحية أخرى - لم يعقدوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف . أى السيراليين . والمتطرفون على التقيض من ذلك . فعلى الرغم من دفاعهم عن هيتهم . كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين . إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر . لا يمكن التعبير عنه ، وإنما يستطيع الانحاء به فحسب ؛ وهو - في جوهره - التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، بخاصة . حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم . إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لاحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهى من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر . ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووارها عالم شعري ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المحتكرين للشعر البرجوازي . وفي نفس الوقت ، طبق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفنى وبين الشعر ، بوصفه عالم الهدم الغيبي الذى لا يدرك . وحين بدأنا نكتب . فُسر هذا الاتجاه - موضوعياً - بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ في جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية . مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون تأكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة . بأنهم يفضون الميتافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لهم . والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه . وأنه يستعصى على كل

تحديد نفسى أو اجتماعى فيما يتعلق بقدر كبير من كنهانه . أما الراديكاليون . فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقيا . وقد ظهر صدى كل ذلك فى التفكير الموضوعى بذبذبات شديدة فى تصور الأدب . فمن قائل بأنه عمل مجانى لا مقابل له - إلى قائل بأنه تعليم . وبأنه لا يوجد إلا بنجوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه . فهو المستحيل . ومالا يوصف فى عام ماوراء اللغة - ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد : ويحاول إنارته بالكشف عن حاجاته وبإرضائها - ومن قائل إنه الرعب . وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك . وحاولوا - على سبيل التيسير - أن يوحدوا هذه الإدراكات المتضادة ؛ فهناك رسالة «أندريد جيد» . ورسالة «شمسون» ، ورسالة «بريتون» ، وهذا - طبعاً - مالم يريدوا أن يقولوه . وإنما يخجلهم ان قد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : ففي هذه المؤلفات الدقيقة الهدامة بنفسها لنفسها . حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حائراً يقف فى منتصف الطريق . ويدع القارئ يسلك سبيله وحده . وحيث الحقيقة بعيدة جداً فى عالم ماوراء اللغة . فى صمت غير محدود ؛ يظل أهم فحوى لها هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبى بجميل قط مالم يستعص نوعاً من الاستعصاء على المؤلف . فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه . وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابته . ففرضت عليه نزقها . وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال . فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . ولو قرأ «بوالو»^(١) هذا القول لدهش كل الدهش . وهو قول مألوف فى الصحف اليومية لقادنا . مثلاً يعرف المؤلف مايريد أن يقول أكثر مما يلزم . وهو موغل فى وضوحه . وتهال عليه الكلمات فى سهولة مفرطة . ويفعل بقلمه مايريد ، فهو لا يسيطر عليه موضوعه . ومما يدعو إلى الأسف أنهم متفقون جميعاً فى هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبى هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسمى ؛ وفى انزلاق لا يمكن إدراكه ، يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيرباليين طريقة الكتابة المعتد بها هى الطريقة الآلية . وحتى الراديكاليون يتبعون «ألان» فى إلحاحهم على أن العمل الأدبى

(١) Boileau (١٦٢٦ - ١٧١١) الشاعر والناقد الكلاسيكى ، ومؤلف كتاب «فن الشعر» الذى سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا فى فرنسا فحسب ، بل وفى أوروبا كلها . ومعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص ٣٥٠ - ٣٥٤ .

لا يكمل أيد قبل أن يصير تصورا جماعياً ، فيحتوى - بما أضاف إليه أجيال القراء - على مايفوق كثيرا ماكان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة - إذ توضح دور القارئ في تكوين^(١) العمل الأدبي - كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوحى بها هذه المتناقضات هى أن كل عمل أدبي جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفنى شئ الن الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر^(٢) الخالص حتى الكتابة الآلية . في ذلك العصر الصوفى على غيره عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفى عن سوء نية ، كان تيار أدبي كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيال عمله الأدبي ، كما كان تيار سياسى يخله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن « فرا أنجيليكو »^(٣) كان يرسم جاثياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسبهم أن يجثوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لا نزال على مقاعد التلمذة في الليسيه أو في مدرجات السربون ، كان الظل الكثيف لمعالم ماوراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طور أننا غير قانعين ، وأنا مرده الاستهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضيعاننا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فإذا تسلى امرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح ، ولكن لابد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن المجاعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جد سعداء باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة .

(١) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبي وتحقيقه في الفصل الثانى من هذا الكتاب .

(٢) دعاة الشعر الخالص يعنون بعناصر الشعر الخالصة ، وفي الواقع يكثر استشهادهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، ونقدناها ، في كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، الطبعة الثانية .

(٣) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالى (١٣٨٧ - ١٤٥٥) .

على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود. فشروح «جورج»^(١) باتاي «للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سيربالية. ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة، والنزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة، ومحاكاة واعية سطحية للغلو الدادى»^(٢)، ولكن لم يعد لها قلب. إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتعجل الوصول. فليس «أندريه»^(٣) دوتل «ولا» ماريوس جرو «في كفاية» ألان فورنييه. وقد دخل كثير من قدماء السيرباليين في الحزب الشيوعي. كهؤلاء السان - سيمونيين^(٤) الذين كان يجدهم المرء - حوالى عام ١٨٨٠ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة. و«كوكتو» و«موريالك» و«جرين»^(٥) ليس لهم أكفاء ينازعونهم مكانتهم، وكان لجيود وكثير ممن

(١) Georges Bataile من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين، ولد عام ١٩٠١، وفي كتبه يدلل على أن الفكرة تشبه الألم الجسمي، وأنه يعانى مسائل الفكرة كما يعانى آلام الجسد. ولا يعنى في الحقيقة بتدليل ولا بساء مبهج علمي يقضى به للآخرين، ولا بترجمة تجربته في فكرة. وغايته أن تترأى تجربته من ثأيا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية، لأنها عاطفة لا توصف، ومن شأن الفكر أن يهدمها. وينفر من كل نشاط سياسى أو خلقى أو جمالى، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة: «تجربة باطنة»، وتارة: «العلمية المسيطرة» أو «النشوة» أو «اللحظة». وحالاته المفضلة في طريقته في التأمل هي حالات الضحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضحية: وكل حالات الإتصال بالآخرين التي يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة. ومن أقواله: «يخيل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق منظر على نفسه على حدة، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما نضحك أو نحب». ولهذا يدعى صوفياً في نزعته، ولكنه صوفي من غير عقيدة.

(٢) نسبة إلى النزعة الدادية أو مذهب «دادا» في الأدب، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزار Tristan Tzara الرومانى الأصل، مع جماعة من صحبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيربالية، وهي حركة متطرفة، تلغى المنطق، وتفضل التعبير الفطرى من غير رقابة من الفكر. فهى مذهب هدام لآبناء فيه، وكان صدى مباشراً للحرب.

(٣) André Dhotel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين. ومن قصصه: «شوارع في الفجر» و «ذلك اليوم» و «داود».

(٤) نسبة إلى سان سيمون (١٦٧٥ - ١٧٥٥) (ولكن حركته الفكرية استمرت بعدد في تلامذته وأتباعه والسان سيمونيه مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية. وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث: «بل كل إنسان على حسب مقدرته، ولكل مقدرة على حسب إنتاجها». وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة، ومنع الحرب. ويتبنون عقيدتهم على الأخوة والحب، وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لهم في قلب باريس عام ١٨٢٩. ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لمبادئهم بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية.

(٥) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين، وأصله أميركي، ولد في باريس، وعاش في فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ فقد كان في جامعة فرجينيا، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة. وقصصه بالفرنسية، وكتب مذكراته بالإنجليزية، بعنوان: «مذكرات الأيام السعيدة»، وصدرت عام ١٩٤٢.

حادثه ونافسه . ولكنهم كانوا جميعاً من المغرورين . وأكثر الراديكاليين لزموا الصمت . ذلك أن الفجوة قد وضحت . لا بين المؤلف وجمهوره - مما هو مألوف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر - ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية .

وعنده الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتبنا الأولى . منذ عام ١٩٣٠ [٩] ، وحوالى ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين اكتشفوا وجودهم التاريخي . وبقياً كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يغامر . فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ العالمي . ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة . وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً أن الموتى هم الذين يحمل بهم أن يكونوا تاريخيين . ومما يدهش له المرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجري دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ . وتخدع كل توقع . وتقلب كل مشروع . وتضفي ضوءاً جديداً على السنين السابقة . وشم مخاتلة . واختلاس دائم . كأن الناس أصبحوا جميعاً مثل « شارل بوفارى »^(١) حين اكتشف بعد موت امرأته الرسائل التي كانت تتسلمها من عشاقها . فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد انهارت فجأة .

وفي عصر الطائفة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت . ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عدم ، بل -- على التقيض من ذلك - كان لنا كبرياء الشعور الغامض بأننا عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي . وحتى حين كنا نقلق أحياناً من تسليح ألمانيا ، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل . وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسيج من الظروف الفردية الواضحة المعالم بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموفقة .

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا . فبدأ لنا أن الأرض تميد تحت أقدامنا . وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك . فتكشف لنا - فجأة - أنه كان علينا أن نعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين ؛ ففي كل وعد كنا قد رحبنا به عابرين . كان علينا أن نرى فيه تهديداً ، وكل يوم كنا عشناه كان يكشف لنا عن وجهه الحق : فقد استسلمنا له دون حذر ، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في سرعة

(١) شارل بوفارى بطل قصة « مدام بوفارى » الشهيرة لفلوير . وهي مترجمة إلى اللغة العربية . ويشير المؤلف إلى أن شارل بوفارى مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته ، لأنه لم يطق انهار سعادته التي كان يقومها في الماضي ، فكأنه كان يعيش على حساب ذلك الوهم .

خفية . وصرامة خبيثة في مظاهر عدم الاكتراث . وكانت حياتنا الفردية - التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا ، وعلى فضائلنا ونقائصنا . وعلى حفظنا من حسن وسيئ وعلى الإرادة الطيبة أو المدخولة من عدد محدود جداً من الناس - قد ظهر لنا . بعد . أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخص ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع . وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في «موقف» . فالتحليق الذي ولع به أسلافنا أصبح مستحيلاً . وكانت هناك مغامرة جماعية ترتسم في المستقبل ، لتكون مغامرتنا نحن ، وهي التي ستسمح لنا - فيما بعد - بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال «أريل»^(١) ومن طغاة على مثال «كاليبان»^(٢) . وكان شئ ما ينتظرنا في ظلام المستقبل ، شئ يمكن يوحى إلينا تحقيقه أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكمن أمامنا في الكارثة التي ستكون أسماؤنا رهينة بها ، وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلمس . وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب . وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أى مزيجاً مراً غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلصة أختلاساً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها . ومادام كل حاضر نحياه في حماسة متوثبة - كأنه المطلق - كان يدمغه موت مستسر . فكان يبدو لنا ذا

(١) Ariel Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحيته «العاصفة» ، والأول روح من أرواح الجو ، يحرره من سجنه «برسيرو» المخلوع عن عرشه ظلماً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ؛ و «كاليبان» روح الشر الطاغى في المسرحية . و «أريل» و «كاليبان» أيضاً شخصيتان أدبيتان في «المسرحيات الفلسفية» Drames Philosophiques للكاتب الفيلسوف «ارنست رينان» . وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتتخذ الشكل الدرامي في معالجة الفكرة وهي أربع درامات ، تعالج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ . والشخصيتان السابقتان موجودتان في الدراما الأولى منها ، (وعنوانها : كاليبان) ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير وفيها : «بروسيرو» دوق ميلانو يحكم متعمداً على العلم والمثالية . ويساعده الملاك الطائر ، الذي لا يرى «أريل» على حكم الشعب بالموسيقى والسحر . وفجأة نرى «كاليبان» الوحش القاسي ، تمثل الجماهير الجاهلة ، تساعد الدماء فيخلع «بروسيرو» من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلاسفة ، يخشى «بروسيرو» نفسه الذي يستمر في الحكم وبحوثه العلمية . ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تختفى «أريل» في الجواء (وهنا «أريل» يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان) وهذا المعنى لشخصية «أريل» قريب من معنى «أريل» عند شكسبير (ملتن) كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعة ، والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى الهدم السريالي الذي سبق أن شرحه .

معنى في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماضٍ سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمننا من أمر الهدم السيريالى الذى يدع كل شئ في مكانه . في حين أن ثم هدماً بالحديد والنار كان يهدد كل شئ ، حتى السيريالية ؟ والرسم السيريالى « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذى اخترع رسماً يهدم نفسه^(١) بنفسه ، ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطراء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكى نفكر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكر - كما يفعل الراديكاليون - في تلقين الوسائل التى بها يخيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى . في حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما في « شنجهاى » بمثابة جذة المقص في مصيرنا ؛ ولكنها كانت - في الوقت نفسه - تضعنا وضعاً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التى قام بها سابقونا من إخواننا ، ففي اغتراباتهم الفخمة وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مربحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أسر عليهم دخول أشبيلية وبالرم (في صقلية) من دخول زيورخ وامستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطواف في العالم ، كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادى ، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلمون في كل مكان بالعثور على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خيىث إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هى المدافع في كل مكان . وأمام المعركة التى كانت تهدد بلدنا ، فهمنا جميعاً - رحالة وغير رحالة - أننا لسنا مواطنين عالميين ، مادماً لم نكن نستطيع أو نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين . وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبقونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذى كنا

(١) على طريقه السيرياليين في اتخاذ الرسم والأدب تجارب للثورة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

بمسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجمهور مؤلفا من رجال من نوعنا يتوقعون مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد - يلائم هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة - هو موضوع حريمهم وموتهم الذى كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين اندمجنا فى التاريخ فى عنف . لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي .

ولكن أصالة وضعنا - فيما أعتقد - إنما مردها إلى الحرب والاحتلال . فإنها - حين زجا بنا فى عالم فى حالة من الذوبان - قد أكرهنا أن نكتشف المطلق فى صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التى لعب بمقتضاها أسلافنا هى إنقاذ العالم كله . لأن الأمل تفديته ، ولأنه لا أحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سير غور القلب الإنسانى . ولأن الفضل الإلهى قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب - فيما عدا الطرف اليسارى من السيرياليين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب - كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون فى الجحيم ؛ وكانت الخطيئة هى المكان الخالى من الله ، والحب الجسدى نوعاً من حب الله ضل طريقه . وبما أن الديمقراطية كانت متساهمة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التى تهدف إلى تخطيطها عن عمد . فإن النزعة الإنسانية التى كانت تلقن فى مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون فى كل شئ حتى فى التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار حمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون « برانشفيج » ^(١) - وهو الذى أمضى حياته كلها فى تمثيل الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها فى اتجاه واحد - أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنها من ثمار التفرقة والتحديد والغائية التى تنعدم حين تتحطم الحاجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون فى هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام . إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبة الصائد فى الألبان المصورة ، ماعلى المرء سوى اكتشافها . وكانوا يمحضون فى ذلك وقتهم ، وفيه كان مرانهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شئ مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار

(١) Leon Brunschvieg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفى فى فرنسا فى القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والعلاقة الوثيقة بين التقدم العلمى والرياضى وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعى فى الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

الرؤساء وصراخ الطبقات والبؤس : ولكن الديالكنتية المادية كان من أثرها - وهذا ماوضحته في مكان آخر - العمل على تلاشي الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخي . ثم إن شيوعية ستالين لا تعزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لا جزء لها إذا هي عاوت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر . وقع هذا المبدأ في أيدي بعض ذوى النزعات المانوية - من الفاشيين وفوضوي اليمين - فاستخدموه لتبرير حداثهم وحسداهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففي الواقعة السياسية كما في المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الجد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا في زمن كان فيه التنكيل من وقائع الحياة اليومية . وهاهي ذى المذابح التي حدثت من الألمان في أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور »^(١) و « شارع » : « دى سوسيه » و « تول » Tulle و « داشوا » و « أسشويتز » Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر مظهر . وأن المعرفة الكاملة لا تمحوه . وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة . وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو لخاوف يمكن التغلب عليها أو لخواف يمكن التغلب عليها . أوزيغ موقوف يمكن التماس العذر فيه . أو جهل تمكن الاستنارة منه . وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه . ولا رده إلى شيء آخر ، ولا مطابقتها بالنزعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذي كتب عنه « لاينتر » أنه ضروري لضوء النهار . قال « ريتان » يوماً : الشيطان نقي خالص . ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه ولا رحمة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر . فقد كان يبهر بظهوره في العلاقة الوثيقة التي تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التنكيل - قبل كل شيء - مشروع خزي . ومهما تكن ضروب هذا التنكيل ، فإن الضحية الذي يسامه هو الذي يفصل أخيراً في تحديد اللحظة التي تصبح فيها غير محتملة والتي عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى في أمر التعذيب هي أن الذي يسامه - حين يقع في الفخ فيعترف - يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً . في جحود أنه إنسان . ويكون بذلك شريكاً في الإثم لجلاده . ويتردى بمحض عمله في هوة الضعة .

(١) Oradour-sur-Glane في هذه المدينة وقعت مذبة من أفظع المذابح التي ارتكبتها الألمان ضد شعب فرنسا في ١٠ من يونيو عام ١٩٤٤ .

وهذا ما يعرفه الجلاد . فهو يرقب هذا الخور . لا لكي يستنتج منه ما يرغب في الحصول عليه من معلومات فحسب . ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب في استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول محو الإنسانية في جاره . بل ويحاول - نتيجة لذلك - أن يمحو الإنسانية في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق - المتعذب المتصيب عرقاً الملطخ بالأدران . والذي يستسيح العفو ؛ ويستسلم في رضا الإغماء ، وفي حشاشة كشهيق النساء . فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غير الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عنقه يجتذبه دائماً إلى الأسفل . يعرف أنه على صورته . وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة . فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة . فليس له من ملاذ سوى تأكيد عقيدته العسواء في نظام حديدي يتخوى - مثل - الصدرة - على أدناس ضعفنا ، وبالاختصار : ملاذ هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتي لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلأنه أرض - رمزياً - حققه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة . وأما الثاني فلأنه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعانى حققه على نفسه إلا بحققه على الآخرين معه . وربما لقي الجلاد حتفه شتفاً فيما بعد . أما الضحية - إذا نجا من القتل - فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القداس الذي اشتركت فيه حريتان في هدم ما هو إنساني ! كنا نعرف أنهم كانوا يختفون^(١) بذلك القداس بعض الوقت في كل مكان في باريس . حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمعنا الشوارع كلها تصيح . وفهمنا أن الشر - الذي هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة - مطلق كالخير . وربما يأتي يوم يبطل عصر سعيد على الماضي فيرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكننا لم نكن في جانب التاريخ الذي انتهى ؛ ولكننا - كما قلت آنفاً - كنا قد وضعنا في موقف . بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحيائها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك . على الرغم منا . هذه النتيجة التي تبدو مؤلمة للنفوس الجميلة : وهي أن الشر لا يمكن أن ينجى نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يكن أن يكون مثار أزمة من أزمت الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، ويصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « سجناء ألتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦٦ .

سر . على الرعم من أنهم ضربوا وأحرقوا . وفقت أعينهم . ورضت عظامهم . فحطموا بذلك دائرة الشر ، وأكدوا - من جديد - ماهو إنسانى بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد فى الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تآمر كل شئ على تثبيط همته : فكم من الأمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شئ على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجعران ، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام^(١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره فى جسومهم المنكل بها ، وفى أفكارهم المطاردة التى كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشئ ومن أجل لاشئ ، فى المطلق الذى لا مقابل له : لأن فى الباطن الإنسانى وحده يستطيع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجعة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله فى بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان فى صميم العالم شئ أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذا كنا نعلم أن فى كل لحظة من نهار ، وفى الأركان الأربعة من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقتنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضى أسبوع لا يسأل كل منا نفسه : « إذا عذبت فماذا أفعل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا - بالضرورة - إلى حدود أنفسنا وحدود ماهو إنسانى . وكنا نترجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القحلة حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا فى العالم - الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التى كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظمائهم - كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم فى مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناساً ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التى كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما فى قولهم : « يجد الأحمق دائماً آخر أكثر منه حمقاً يعجب به » و « المرء دائماً فى حاجة إلى

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها فى مسرحيته المشار إليها فى الهامش السابق .

أصغر منه » ، كما كانت طريقته في التأسي في الكروب - بتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم - تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها . ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ، وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حالتهم ؛ ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو . لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشئ وراءهما . فأما الجبناء والخونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة . بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلادهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطني من الوحشية والجهل . بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به - تخميناً - بما يحسون من برد الثلوج الذي ينفذ فيهم .

وكان لدى آباءنا شهود وقُدوات . ولكن لم يعد هناك شئ . من هذا . لدى هؤلاء الرجال في النكال . و« سانت إكزوبيري »^(١) هو الذي قال في أثناء بعثة خطيرة : أنا وحدي . شاهدي الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع - بعد - أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى الغثالة . أى يعاني حالته الإنسانية حتى آخر رمق . نعم ، هيئات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الدهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذي مواقف متطرفة . ولا أزعج ، بحال . أننا في هذا أرفع قدراً من كبار أقراننا ، بل الأمر على نقيض ذلك . فقد كتب « بلوك ميشيل » - الذي كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً - في مجلة « العصور الحديثة » . يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث . . ولست أنا الذي يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للسوء أن يكون

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، واشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا ، وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب الفرنسيين المحدثين ، وهي نشيد ببطولة الإنسان وتحكمه في الكون ، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

جانسينيا (جبريا) أو يسوعيا (من دعاة حرية الإرادة) . وبالأخرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منها . وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينياً ويسوعياً في وقت معاً . فنحن . إذن . جانسينيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا . فإننا أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية . أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جدياً في مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة . بل هي مجهود حي للإحاطة بالباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضغوط التاريخي كما اكتشف «تورتشلي» الضغوط الجوي . وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق الخال ولبيل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) . وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينا ، وهو ما أسميه - عاجزاً عن تسمية أفضل - بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأيدي ، ولا التخلي تجاه ما يسميه السيد «زاسلافسكي» M. Zaslavsky - الذي يصعب نقل كلامه - فيما كتبه في جريدة البرافدا : «التقدم التاريخي» . فهذه المسائل - التي يضعها لنا عصرنا والتي ستظل دائماً مسائلنا - من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد - الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر - وبين نسيبتنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أي نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وماعلاقة الأخلاق بالسياسية ؟ وكيف نتحمل التبعة ، لافي مقاصدنا العميقة فحسب ، وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفي حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريبياً بالتأمل الفلسفي . ولكننا - نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل . أي ندعم أفكارنا بهذه التجارب الخالية العينية التي تسمى : القصص - كنا ، في البدء ، نتصرف في القواعد الفنية التي حللتها آنفاً^(١) ، والتي هي في غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، وبخاصة ، كي تحكي بها حوادث حياة فردية في صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل

(١) في الفصل السابق .

والوصف والشرح للانحرافات والاتجاهات وأنواع النظام والتحليل البطيء لنظام خاص وسط عالم ساكن ؛ في حين كنا - منذ عام ١٩٤٠ - في وسط إعصار . إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهةً وجدنا أنفسنا فجأة في صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك . كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلي الذي يحتويها ، في حين أن هذه النظم جميعاً في حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

في عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف في نقطة الكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن - بما أننا كنا مبشرين^(١) على سفينة نظام في أوسع تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففي حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين في خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بخفقة من جناحهم . فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث في الحقيقة ، غاصت بنا الظروف في عصرنا ، فكيف كان يمكننا . إذن ، رؤية العصر في عمومه ، مادما كنا في داخله ؟ ومادما قد وضعنا في موقف ، فالفحص التي كان يمكننا أن نفكر في كتابتها هي قصص المواقف ، بدون رواة فيها ، ومن غير شهود يعملون كل شيء . وموجز القول : كان علينا - إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه - أن نتقل بقواعد الفن القصصي من آليه « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا أهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت - من داخلها - فيما إذا كانت تغيرات مصائرها صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه - في عقدة القصة وشخصياتها - ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى النبؤ بشعورنا ، ولا ندعه يفعل .

(١) افهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رهان باسكال ، وتعليقنا عليه .

ولكن من وجهة أخرى . كما قد وضحت - كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا . إذ كنا يوماً بيوم ذلك المطلق الذى كان يبدو - أولاً - أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح . ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذى وقع . فإنها قد اكتسبت - فى هذه القطيعة ومغامرات الحاضر ورييته - كناقها التى لا سبيل إلى ردها إلى شئ آخر . ولم نكن نجهل أن عصرنا سيأتى يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا فى كل ناحية من تلك الفترة التى كنا نحياها محمومين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضيها بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون فى قيمة مشروعاتنا بنتائجها ، وفى صدقنا فى نيائنا بنجاحها . ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سوانا ، فكان علينا أن نقد أنفسنا أو نهلك متخبطين فى هذا الزمن الذى لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية فى وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع فى أعمالنا فى حيرة ، وأن نثابر على غير أمل . وقد استطاع شرح عصرنا ، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا المذاق المر الذى جرعنا إياه وحدنا ، وسيختفى هذا المذاق باختفائنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث فى الماضى ، وكان التابع الزمنى لأحداثها ترى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ، وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعترم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أملنا الفكر فيما نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أى فن لا يمكن أن يكون فتننا ما لم يره إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها ، وما لم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوقعة الجليلة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت . بل كنا نتمنى أن نأخذ بخناقهم : فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ فيه القارئ ، ليرمى به من شعور أى شعور ، كما يرمى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً فى شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً ، مغموراً بحاضرهم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بادراكهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية مالهن طلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مرتاج من أمزجتهم وكل حركة فى فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها - فى زمانها ومكانها - فى صميم التاريخ ، وأنها - على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاساً

دائماً -- انحدار لا ملاذ منه نحو الشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذى أوليناه مؤلفات «كافكا»^(١) . وكتاب القصة الأمريكيين .

أما «كافكا» فقد قيل عنه كل شئ : فقيل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوربا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع . وعالم الفيض الروحى حين يعوز الفيض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لمسنه بوجه خاص ، هو أنه - فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، التى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضاتها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العائبة للمستهمين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلد والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابة على حين مفاتيحه فى مكان آخر - فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعيدين من «فلوير» ومن موريالك ؛ إذ كان فيما كتب كافكا - على الأقل - طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عشت فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الإحساس - وراء هذه المظاهر - بحقيقة أخرى لانعاطها أبداً . ولا نحكي «كافكا» . ولا نتجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نمتاح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر . أما الأمريكيون فليست قسوتهم ولا تشاؤهم هما اللذان أثرا فى نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تائبين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تائبين فى التاريخ ، ومحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل الميسورة ، عن ذهولهم وقطعيتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح «فولكنر»^(٢) «وهمنجواي»^(٣) و«دوس»^(٤) باسوس ، أثراً للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يعبر فى قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

(٢) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

(٣) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى ، ترجمت قصته : «لن تدق الأجراس» إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٤) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى ، ولد عام ١٨٩٦ .

كذلك ابتداء . ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعي من جانب أدب أحس بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخي ، فلحق نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملء وظيفته في مظانها الجديدة . وهكذا ، في نفس اللحظة التي كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية . فكانوا يقدمون بنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية - بتسويتها ، ابتداء ، بين كل أنواع الذاتية [١١] - قد ردت إلى الحادثة الحية كل قيمتها . وهدتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، الواقعية التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعهم الجنوني في الحكاية تبريراً ظاهراً على الأقل ، بتذكيرنا دائماً في قصصهم - صراحة أو إضماراً - بوجود مؤلف ؛ وأما نحن فكنا نتمنى أن تقوم كتبنا في الهواء وحدها . وأن الكلمات - بدلا من أن تتجه إلى الخلف نحو الذي خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة - تكون مثل مراكب الانزلاق على الثلج ، تنجح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : تمنينا أن يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لا على أنها - أولا - من وكنا نريد أن نطرد الصدفة من قصصنا ، كما طردناها من عالمنا . ولم نعد ، فيما اعتقد تحدد الجلال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذي يهتم بسرد حوادث الماضي يفسر عند مؤلفيه باتخاذ وضع للإشراف من الأعلى على الجماعة في جملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يختارون أن يكتبوا قصصهم في جانب التاريخ الذي وقع ، يدأبون في إنكار أجسادهم وإحساسهم التاريخي ، وفي إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة في الأبدية أثر مباشر للقطيعة التي يبنتها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون جهد ، أن قرارنا في توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون . حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المزدول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل إلى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود في أي مكان لشعور ذي امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبل طبقى ؛ وإذا فهم أن خير وسيلة يصير بها المرء مغبونا في عصره أن يستدبره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أي حين يتجاوزها إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن المسألة التي يبحث عن

حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتركوا منا في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم نكن مهئين لأمر . ولم نظهر فيه على جانب كبير من البراعة ؛ فلم ينتج أدب المقاومة شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عيني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامه لا نمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبيته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يصوغ ، يوما بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكيمي . أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعندما كان يحدث لنا أن نمجد شخصاً نقي أو رمي بالرصا ص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا

وكان علينا أن نوقظ العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي . والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إربا . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة . ولكن بما أننا - خلافاً لديدرو وفولتير - لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولولتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما^(١) ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتبتين السابقتين وأمثالهما ، وهو الهرب من حالتنا - بوصفنا مضطهدين - بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على النقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة - التي نحن جزء منها - صور غضبها ومالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكنا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاة للإفراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب مهنتهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة - في حدود تخصصهم - بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك - الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية - استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى

(١) لأن المضطهدين (بكسر الهماء) هنا هم المختلون .

سلبية منظمة . وإكمال القطيعة . مرة أخرى . بين الكاتب وجمهوره . وكنال في حركة المقاومة [قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الحرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظللنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السيراليين والفئات الأخرى التي جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلاً استدعاء الطرفان كي يغمر فرنسا الظافرة الشعبي التي كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فماذا بقي للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميثافيزيقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب ، وفي انفجار الانطلاق الذي يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية ، فهازلنا مغمرين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأبى أن تشعل ، فمن الأعياد غير قريب الإياب . في هذا العصر البقرات العجاف . يأبى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموهل في الزوال . وفي مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد يستطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدينة . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحلل اجتماعي ، كفقد الطابع الذي كان له من أنه « استهلاك ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجتمع ، فسيظل فن الاستهلاك المحض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملذات الطهي والملبس ، وإذا زود بشئ ، فإنما يزود - في أضيق الحدود - فئة قليلة من المتميزين بأنواع الهرب الخلوى ، ويتمتع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوروبا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذي يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه في كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل - في عالم من الاستقرار - الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليست هي ترك المرء نفسه يتمزق - كأنما اخترمته السيوف - بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنيّاً . مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فمئة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراعة ، فيما

وراء « الخير » و « الشر » ويمكن أن يقال . في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذى قد وضع على عاتقنا - حديثاً - ماعلينا من تكاليف وواجبات . وعلينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم لإعدام على من تعاون منا مع العدو ، في حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد في ذلك مدعاة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا محض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلبة للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجاتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل . بل هو - على نقيض ذلك - باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نغتنب ، لأن مهنتنا تقترب ببعض الأخطار . حينما نكتب في الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وحسيسة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفون من ذلك خجل ، وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش في القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد في القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنغام ، ويمضى المرء سريعاً إلى ما هو ادعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة في أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمنيئتنا - بعد أن أخذنا نصرح بأسائنا فيما نكتب - أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

في مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى . من الواضح أن يظل العمل الأدبي فيه بلا مقابل ، وحتى لو أفاض الكاتب في شرح ما كلفه العمل الأدبي من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه في ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفس القوى التي يحتاج إليها في عمله الطبيب والمهندس . فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاع من الأمتعة . وبجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤها ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل الفني بلا مقابل . لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتشبه للنظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر للمجتمع منتج . أى بعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزيودوس »^(١) فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نعقد

(١) شاعر إغريقى من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمي يؤكد فيه أنه لا نحة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .
(ما الأدب م - ٧)

من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل ، والذى كان « بطرس هامب »^(١) أشام ممثليه وأكثرهم مجلبة للسأم . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر فى وقت معاً ، فى نفس الوقت الذى يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يحلو لهم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجى . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعمية المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هى عليه فى هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستلزمة أعمق مما هى فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف فى هذا العصر ، على حين لم تكن قط منتجاته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس . ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه فى هذا العصر . فى حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر فى هذا العصر . فدورنا . إذن مرسوم : فالأدب بوصفه سلبية ، عليه أن يمارى فى استلاب العمل ؛ وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصحبه فى جهده الذى يبذله فى سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هى الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التى توحد بين الوجود والملكية ؛ فالاحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا - فلسفياً - خطأ ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فمن كتاب « عبادة النفس »^(٢) إلى كتاب « تملك العالم »^(٣) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية »^(٤) و « يوميات برنابوت »^(٥) . فى كل

(١) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عاملاً فى مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ويصف فى قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الغفل حتى نصير نتاجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرحال » (١٩٠٨) و « السكك الحديدية » (١٩١٢) و « المهى » (١٩٣١) وفى القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو فى المهن التى احترفها .

(٢) Culte du Moi من قصص موريس باريس التى ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجهت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكدت ضرورة الفصل فى أمر الأخلاق . وفى الأصل : La Culture du Moi ، ونعتقده خطأ مطبعياً .

(٣) La Possession du Monde من بين رسائل « جورج دو هامل » فى مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث فى الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث فى التفكير الأوروبى » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبلة » (١٩٣٠) .

(٤) Nourritures Terrestres انظر هامتن ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندريه حيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .

(٥) Barnabouth الشخصبة الأدبية التى خالقها « فاليرى لاربو » فى قصصه ، وهو « ألسون بارنابورب » .

هذه الكتب ، الوجود هو التملك . والعمل الفني بتولده من مثل هذه الملمات - لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ، وهكذا استحسنت العقدة . أما نحن فعلى النقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثانياً موقفنا التاريخي . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي تبتغي منه اليوم ؟ والرسائل في مجتمع مبنى الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولاً إلى إعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق ، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقيني . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة . بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كى « يرى » بل كى « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئاً ، هذا العالم العتيق البالى البغيض المريض ، بل سيكون أمره على نقيض ذلك . ومنذ « شوينهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم مالها من قدر حيناً يكبت الإنسان في قلبه إرادة القوة ، ولا تفضى الأشياء بأسرارها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا في اللحظات التي يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة في القرون الأخيرة هي رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم في شئ ، بل يزدرده نيتاً بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازي ، يختار - كى يحدثنا عن الأشياء - اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التي كانت تربطه بها إلا الخليط الدقيق من النظر ، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمنظر إيطاليا ، أو أسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشرها الأديب عن وعى ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي نهاية تناول الطعام ببدء الهضم ، حين تغمر الذاتية ماهو موضوعي من الطعام ، وقبل أن ينقرض بخوامضها ، ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم متحمدم مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا - على وجه الدقة - إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . وسنراه من نوافذنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية في الجبال ومع المجرى الفضى للأنهار ؛

= ثرى من أمريكا الجنوبية ، يرحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملول . ويبحث فيها ، بالإنفاق والإسراف ! عن المتعة وعن « المطلق » .

وفي حين يعزقون بفئوسهم الأرض مستغرقين في العمل . يجعلنا ، نراهم في ملايس غطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع سخرية « يوحنا إيفل »^(١) ، والذي أدخله « بريفو »^(٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض . وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة . بمثابة طريق مطلق على العالم ، وللأشياء من الوجوه بقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نعد - بعد - مع أولئك الذين يريدون تملك العالم . ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطلق بها . ويعرف المسامير كذلك حين يدق في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسامير . وقد فتح لنا « سانتياكر وبيري »^(٣) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسي . وأن سلسلة جبال - في سرعة ستائة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الجديد حين التحليق فوقها -

(١) Jean Effel رسام هنلي (كاريكاتوري) فرنسي معاصر .

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن فصوصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف العذاري » (١٨٩٤) تم سلسلة قصص بعنوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

(٣) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (ص ٢٠٤) ونصيف هنا موحزين سبب إعجاب المؤلف به ، فمثلاً في قصة هذا الكاتب التي عنوانها : « أرض الرجال » (١٩٣٩) في صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مركزة على أفكار ذات معنى خلقى جميل . وهي تدور حول مهنة الطيار ، مهنة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت في أقصى صور عنفه لئلا يخونوا الثقة التي أولتهم بإياها أمتهم ، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح محراثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كى يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الحدير بالإنسان وفي حادثة من الأحداث تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق في الصحراء فأدى بدوى لإنقاذهما ، فرأى فيه « الإنسان » . وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتتأكد في أعمال الأفراد المتحددين عن رغبة وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شيء أسمى منهم ، فيتحولون من أفراد إلى « ناس » . ويقولون : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطاق ذاتنا ، في هذه الحالة وحدها نجح ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بمصير الإنسانية ، ويرى فيها ممتعته . وفي قصته الأخرى : « الطيار ليل » يصور نموذجين : الرئيس الذي يصوغ =

هى عقدة نعبانية، فهى . تراكيم . وتسود . برؤوسها صلبة مخزقة تجاه النساء . تبحر عن الأذى . وعن الصدام ؛ فى حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضى من حولها . فتقفز مدينة « سانتياجو » لتصبح فى جوار باريس . وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الجاذبية كأنها قضبان سكة حديدية . لتجذب « سان أنطونيو » نحو نيويورك . وبعد « هنجواى » . كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تغوص فى العمل . كى تقاس كثافة حودها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص . فاجعل البلى يتسلقه مهرب البضائع ، أو جاني الضريبة . أو رجل من رجال المقاومة . أو جماعة يخلق فوقه [١٥] طيار . فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابكة ويقفز إلى خارج كتابك . كما يقفز الجنى من قمعه . وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات . وكثير المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها نرجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وبها نحن أولاء مغرودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتج أدب العمل .

فالعامل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ . أى أنه بمثابة عملية تركيبة للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى فى هذا العالم العدو الصديق . المرعب المزعج . كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة . فن المؤكد أن من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الجميلة الحزينة التى لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن نختار العصر الذى نعيش فيه . بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر .

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو نقيضه . ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه فى الكثرة . بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيخفى هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الجيل التالى لنا مرتاب فى أمره . فكثير من قصص هذا

أنواع الإرادة ، والمرعوس الذى يتقبل صنوف المغامرة فى المهنة التى ارتضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعبد ، بل علاقة الإنسان بالإنسان . فحريتهما كليهما هى الانضمام التام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالعامل وحده يستطيعان تحقيق هذا الواجب حين يهدف العمل إلى غاية ليست محصورة فى نطاق الذات .

الجيل كالأعياد الحزينة المختلسة . شبيهة بالحفلات الماجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يختسون الخمور القوية الأثر . وفي هذه الحالة ستخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسيتهى أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جد . وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأديين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام ثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل والخارج العمل ، وللسلبية والبناء ، وللعمل والتملك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعترف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإنفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأدين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذى يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر في نطاق الوهم المثالي مأربنا في الكتابة من أجل « العالمى العيى » . وإذا كان لأمانينا أن تتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين - بين الطبقات المهضومة وظالمها - موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفي القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى . والمسألة هنا ، وبالأسف ! ؟ مسألة آمال ليست في مكانها التاريخى ، فما كان ممكناً أيام « برودون » و« ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لتتناول المسألة من البدء والنخص جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو - إيجابياً - ذو مظاهر متألفة ، وإمكانات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه في الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الخيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففى نفس اللحظة التى تكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفي اللحظة التى يترأى لنا فيها مايمكن عليه « أدب كلى » ، يناع جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .

لأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضي لو أمكنهم أن يرونا لكان لا بد أن يشتبهوا مالنا من خط [١٦] . قال يوماً « مالرو » : « نفيد نحن من الآلام التي عاناها بودلير » ولا أعتقد أن حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأنتا نحن - من دون إدلاء بحججنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كنا سندل بها مستقبلاً - لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن نعرونا حمرة الخجل ، ولكن الأمر - بعد - ليس خطئنا . فصدده كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادي قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرما جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسبيل تعويض ما فاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ويجد فيها الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلاً الطباعات الأمريكية لما وراء البحار) . ومن حماية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) . ثم من الانفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً - على سبيل التبادل - بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن (بما تحمل اسم Digests ، أى الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الهاضوم الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الخيالة (السينما) - في مأزق أن تصير فناً تصنعياً ، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكتو » و « سالاكرو » ^(١) و « أنوى » ^(٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو سبيع ، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحيّاً : فرمّا كان لنا

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليط من المأساة والمهزلة والساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » (١٩٣٥) ، وفيها يتحرر روج بعد علمه بخيانة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتحاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » (١٩٣٨) في التعصب الديني ، تجرى حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « رجل كالأخوين » (١٩٣٦) و « تاريخ الضحك » (١٩٣٩) و « ليالى الغضب » (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقارنة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء : Pièces Noires في الجانب الأسى من الحياة ومن الأولى « مرقص اللصوص » ، ومن الثانية « أنييجونه » « ميديه » . وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية .

فراء في نيويورك أو تل أبيب . ولكن ازمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس ، وبذا تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فرما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية . وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المباعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجدداً بلا أثر . فقوارق الإمكانات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكد مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكانياته إلى بلد دونه في الإمكانية - مثلاً من أمريكا إلى فرنسا - ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذي إمكانية ضعيفة إذا هي فاترة حين تصل إلى القمة . فمعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظه ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يعين لها ، وتأخذ ماتستطيع - في سر - أحواله إلى جوهرها الخالص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها . ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالجمال العيني للتبادل الفكري هو وحده الذي يمر بالجلترا وفرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . وتتصل بالناس - حتى دون أن نريد هذا الاتصال - بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وترعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأولها الصحيفة . فالمؤلف الذي كان يكتب لعشرة آلاف قارئ - إذا أعطى صحيفة النقد في مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ . حتى لو كانت مقالاته لا تساوى شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحياتي : « جلسة سرية »^(١) ، ولكنها أذيعت أربع

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة للغة العربية .

مرات من هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندنى لم تكن لتحوز - حتى في حال اقتراض نجاح غير محتمل - أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودتنى الإذاعة المسرحية لهيئة الإذاعة البريطانية - عن طريق آلى - بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها في الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداى »^(١) كان يلوم « أندريه جيد » في مطلع القرن الحالى على نشره كتبه في طبعات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، في دار الخيالة ، يسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب ي صحيفة النقد الدورية ، لاتكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم في المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفة موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المطهر الذى رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح كانوا سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قرؤوا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتى مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح مذيعهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودى ، فقد كانوا يريدون ، كعادتهم سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وبانتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم « أندريه جيد » حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرؤوس ، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبى ، ولكن هذا العمل يبدو في عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض في الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيتعرف نفسه تعريفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الإستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها - مفرطة في الشك وعدم الاكتراث - نفوس ضجرة منهوكة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هى تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه

(١) Paul Souday (١٨٦٨ - ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٢ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية في الأدب ، وله دراسات في نقد بروست وأندريه جيدوبول فاليرى ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

سوى صيغ مرتبطة بأسماء . مادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيرا من نطاق كتبنا . فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشائر يقظة « العالمى العيني » ولكننا نرى فيها - في غير تكلف - علامة على التضخم الأدبى .

ولو لم يكن ثمّ سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامّة ، أن نكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا في أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ماهو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . ففي عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقداً الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساساً ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد^(١) . وفي عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى . ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مبهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيراً سطحياً . وكان مجال العمل خالياً لم يردّه أحد ، فكان في استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهضومة - عن غير قصد ودون أن يعرف - بممارسه لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، في الحالتين كليهما . يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تمّ التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخى . ولكن اليوم انقلب كل شئ رأساً على عقب : ففقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكرى . وتذبذب وعيها بنفسها . ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهى متفتحة ، تدعو الكاتب لمعونتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها . لانضوائها في حزب . ولتعلقها بمذهب فكرى صارم ، أصبحت مجتمعاً مقفلاً ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار . وهى تفقد مستعمراتها في اللحظة التى تفقد فيها أوروبا التحكم في مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بتول رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتماً جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان

(١) في الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ في عهد شارل الثانى (١٦٣٠ - ١٦٨٥) . وهو يتضمن لمن يتهم أن يتقدم إلى القضاء للتشيت من سبب اتهامه .

عالميتان ليست واحدة منها برجوازية ، وليست واحدة منها أوروبية ، وانتصار إحدهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار إحداهما معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينها لاتكاد البرجوازية تحفظ لنفسها بوهم إمكان حريتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف أنها كانت تعيش فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات . وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعور غموض وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها . وجعلتها تتأكل . محدلة بها صدوعاً ، ومزلق ، ومساقط انهيار باطنى ؛ ففي بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه سوء دمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تداعت أجزاء ، وذابت في طبقة العمال . ولم يعد يستطيع تعريفها ، لا بتملك الثروات التي يطرد نقصها من يديها كل يوم . ولا باستطاعة السياسية التي تنقسمها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من صفته العمال ؛ وهي التي اتخذت اليوم مظهراً لزجاً لا شكل له ، هو خاصة الطبقات المظلمة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التنازل التي هي علامة أكيدة على ميل القهقري . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين في المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ، ولهذا تحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إيطاليا تحبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية . وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة : فالأحزاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل النخر . بل إنهم ليلذلون وسعهم لتحجب انهياره ، إذ أن أول تصدع فيه إيذان بتدخل أجنبي ، وربما يكون إيذاناً بصراع عنلى لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاءات ، ومدفوعة بعقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، ورهينة يحفظها القلب في دورها السياسى . لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطانها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية . فهى « الرجل المريض » في أوروبا المعاصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط

البطئ الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجاعية فلم يعد المرء يمتلك الأشياء ، بل علامتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدينة قائمة على التمتع . قد أصبحت داحضة . وبدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشية ؛ تمنوا الفاشية فأتت ، وأحلت - محل التجمعات الاحتكارية الكبرى - الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالكيين بعد ، ففى غلظة وبدون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإغواء على أن يعدوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة فى هذا النظام الديمقراطي الذى تمثلت فيه - من قبل - كبرياؤهم ، والذى انماح لأول رجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها فى اللحظة التى أرادوا أن ينضموا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لافى الجمهورية ولا فى الدكتاتورية ، بل ولا فى التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهى تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل لمبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم عملهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحريين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعاً فى مثاليتهم . وكانت النفعية هى فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وبتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلة » . حين تستخدم آلة ، فإنها تستخدمها لإحداث شئ من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التتابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفترط فى استغراقك فى تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة . فلتنكسر الآلة ، كى يتوقف العمل ، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته مختلة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لاقيمة لها ؛ وطالما كان يعتقد فى تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشتغل منكباً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكتشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطيعته فى العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛ فمن الحلى - حتى لدى من يحكمون على

البرجوازية باسم مبادئها الخاصة - أنها خانت ثلاث مرات : في ميونخ ، وفي مايو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشي . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير ممن تحزبوا للحكومة فيشي في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ . ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية . وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعي أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ؛ ولكنها كليهما له من القوة والواحدة وقواعد السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذي أحدثته بها واحد من أبنائها^(١) كانت به أكثر اعتزازاً ، وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التي أحكمت عليها المغاليق : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شاك »^(٢) - وهو ضابط كاثوليكي برجوازي . أطاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي ، فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي - حين كان يردد بلا انقطاع مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » . وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت - موضوعاً - « الرجل المريض » ، دخلت في دور الضمير البائس . وضل كثيراً من أعضائها . وترجعوا بين الغضب والخوف . وهما نوعان من الهرب ؛ ويحاول خيرة أعضائها أن يظلو يدافعون ؛ فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ماتلاشت تلاشى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب . في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه . متوسلين إليه أن يمددهم بأسباب الحياة والأمل ، وبمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم ينتمون - على الرغم منهم - إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وآثمون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرايا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات . وقد عرفنا

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

(٢) Paul Chack .

القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون . وقد حملنا نفساً ممزقة . ولكن مادامت خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ؛ وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج بخفقة من جناح ، باتخاذنا مظاهر الأرستقراطية الطفيلية . إذن . علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الثائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي - بعدئذ - جمهور إمكاني ، ولكنه ماثل مثلاً غريباً . فعامل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون الصناعية والصحف النقابية والسياسية ، وقد صار على وعي بنفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكشف - في فن الكتابة - الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب - بوصفه سلبية - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ ولأنه منتج واثق ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدل والبناء . وينادي بحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي نعم لم نألف - بعد - لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا - كما سأيين فيما بعد - أن نستحوذ على « أوساط الناس » . وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأتني . وليست بنقد الكاتب المتخصص لا اعتقد في « رسالة » لطبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يندعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمعو كلمة مما نقوله لهم . فأكثرية طبقة متسرلة بشعار من حزبها الوحيد . ومحاصرة بدعاية تعزها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مقفلة لا أبواب لها ولا نوافذ ليس لها إلا مدخل واحد ضيق هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو

أنه فعل عن ذلك اقتناع وطني . ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟ .

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريبية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية . فمن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها . وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعتها من أن تحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وبما أنها انحصرت في حدود روسيا السوفيتية . فقد جمدت في وطنية دفاعية محافظة . إذا كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التي حصلت عليها مهما يكن الثمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة . شهدت روسيا بأنه استحال عليها تحمل تبعة رسالتها التاريخية أو جحودها ؛ فكان عليها أن تنطوى على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي . وأن تدوم . بوساطة استبدادي اتخذ شكل ثورة معوقة : وبما أن الأحزاب الأوروبية - التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة - لم تكن في أي مكان . من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية . وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انخرقت قوى الثورة العالمية . كي تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعي - مادام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه ، ولو بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بأشهار العصيان ، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية . وتكوين نواة الحزب الاشتراكي - قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذي يحتفظ بمظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته . من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سيرالية . وهي شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة الهزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هي الأقل

قوة ، فهي حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشأها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التمهّل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسلّح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل . وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهديّة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرمى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفّة «الإنسانية» ^(١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلوساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يمهد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يمهّدون للحرب ، وحدها فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالثمر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طمأنة البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط في مفاسدها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوداً وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وهانحن أولاء الآن نشهد البلى ولتتعفن لموقف ثوري .

ولو سأل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجماهير ، فإني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتنافى والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يراعه ، وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون - بعد - هي تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هي حماية روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض فينينا هو تقديمي وثوري في قضيته وفي غاياته المصرح بها ، إذ هو محافظ في وسائله ، يقتبس - حتى قبل أن يظفر بالسلطة -

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تفلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها . وهناك وجه شبه - ليس هو الموهبة - بين « جوزيف ^(١) دى ميستر » والسيد جارودواي ^(٢) . وبصفة أعم ، حسبنا تقليب صفحات مكتوب شيوعى ، لفتاح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس - على الاعتقاد - بالتكرار والتخويف والوعيد المقنع ، وبالقوة المستهينة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها . فظاهرهم بمظهر المقنع اقتناعاً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجأة عن كل جدال . فهو اقتناع يسحر ، وينتهى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخابرات أو فاشى . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمعرفتها أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد فى الاتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لانكرهنا على إظهار البراهين ، لئلا تنضج بناها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت « دريفوس » ^(٣) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود هذا

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواي M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين . أما جوزيف دى ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ - ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاق مسيحى اشتهر بأفكاره المحافظة الجامدة فى محافظته . ففى عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة الباب . ومن طرائف جهوده فى محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة فى شيء ما ، يقول لها فيها : « دات الدلال الزواج أيسر لها من العالمة ، لأنه لكى يتزوج المرء عالمة يجب أن يكون لا كبرياء عده ، وهذا أمر نادر جداً ، فى حين أنه لكى يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً .. » .

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قصة ضابط يهودى فى الجيش الفرنسى اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألمانى . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى المتهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحاكمة سبباً فى موجة سخط فى فرنسا تحول إلى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى . ولم تلت موجة السخط أن عمت أوروبا . ثم العالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقالته الشهيرة : « إني أتهم » ، دفاعاً عن دريفوس . وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للمحاكمة . ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته . واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها : « الحقيقة » . كما تحدث عنها أناتول فرانس ، ومارسيل بروس فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » . وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

المفكر إلى مانوية^(١) الراجعين . ولكن بتقسيمه العالم حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع « تروتسكى » فى نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر « مورا »^(٢) فى تقمصه للشر . فما يصدر عنه هو بالضرورة سئى ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دى ميستر » « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » . بهذه الجملة لمراسل جريدة « العمل »^(٣) : « الشيعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شئ من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله » ؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعيف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً حقاً) !!

كان على المرء فى القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان . وأن يحيا حياة القدوة . كى يتظهر من خطيئة الكتابة فى نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب فى جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا فى الشيوعيين - أى أصحاب الكفايات الممثلين لطبقة العمال - هم الذين يعدون الكاتب ظليماً . والمفكر الشيوعى . حتى لو كان غير ملموم فى عاداته وتقاليده . يحمل فى نفسه هذه الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » وفحصه الموقف التاريخى الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة . وكرمه . وتذوقه للنضام : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التى نشأ فيها . إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التى اختارها . وهكذا . فى نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة . توجد لعنة يرزح تحت عبثها طول حياته . ومنذ اللحظة التى دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له . دعوى طويلة . بتلك التى وصفها لنا « كافكا » حيث القضاة مجهولون . والملفات سرية . وحيث

(١) أى يرجع العالم إلى الخير المحض المتمثل فى أتباعه ، أو الشر المحض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متعصب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبل موته بقليل .

(٣) L'Action Française جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وضمت حتى عام ١٩٤٤ ، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر بيتان فى قبوله الحكم أيام الاحتلال .

الأحكام الفاصلة وحدها هي أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهي التهمة إليه . غير المرئيين - يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه . بل عليه أن يبرهن على برائته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده . كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداء عاماً باسم الحزب الشيوعي . وفي الوقت نفسه دفاعاً سريعاً عن قضيته الخاصة . فكل ما يبدو - في الخارج لدى القراء - سلسلة تأكيدات فاصلة . يظهر - في داخل الحزب . وفي أعين القضاة - محاولة هينة خرقاء للتبرير الذاتي^(١) . وحين يظهر أمامنا الملع وأكثر نفوذاً . ربما يكون آنذاك هو الأعظم إتقاناً وأحياناً يبدو لنا - وقد يعتقد هو أيضاً - أنه ارتقى في سلم درجات الحزب . فأصبح الناطق بلسانه . ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة . فبينما يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . واقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقية : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية في « حريده المساء »^(٢) . فحاول جاهداً - عن طيب نية - يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر في عقد معاهدة فرنسية - روسية ، كان قضائه السريون على علم سابق بحادثات « رينتروب » مع « مولوتوف » . فإذا فكر في خلوصه من تبعة القضية بطاعته الخيفة فهو مخدوع . فطلوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن في نفس الوقت الذي يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو معتدى عليها بها . لأنها في نفسها ميون نحو الجريمة . فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه . ولا قضاته . ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تعكسها في مياها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فيما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يميله عليه « التقدم التاريخي » . فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله . وبما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم . فإن مقالاته تظل كذلك . في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل . وإلى هذه المقالات يرجع خصوصاً مذهب ستالين السياسي ، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ؛ وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآث وكفى . بل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

(١) L'auto-Justification

(٢) Ce Soir

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويجتذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد . وعليه . مع ذلك . ألا يلجأ إلى الإسفاف ، آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة . ويعرف كيف يغمض عينيه ، ويرى مالا تصح رؤيته ، ولينس نسياناً كافياً مارأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً . وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع . مستقبلاً . أن يتجنب فتنة تجاوزها . ولكن يعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين ^(١) . وأن يعد نتائجه غير ذات قيمة . وبالجسلة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى . وأنه محصور في كل مكان بحدود سحرية . وبضباب ، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين . محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع - الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك - نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا - بعد - بكاف : فليتجنب الإفراط في الحديث عن العقائد . فإنه لا يجعل عرضها بجلاء في وضع النور : فكتب ماركس مث تورا الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفتحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوى نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وصفاً جانبياً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالايحاء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل - من قبل - « ألفونس دوديه » بفتاه الأزل ^(٢) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي ولم تكن

(١) لهذا التعبير الفلسفى ، انظر هامش ص ١٢٦ .

(٢) L. Arlésienne ، أو فتاة الأزل ، والأزل Arles تقع على مصب نهر الرون وقناة الأزل في فرنسا ، وفتاة الأزل عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التى عنوانها : « رسائل من طاحونتى » . وفى المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأزل - ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح - ويطلبها للزواج ، ولكن سائساً للحيل يبين إنها خليلته ، فيأس فريديرى ، ويرفض في قسوة لحب « فيفيت » له ، ويعيش وسط الحقول ، وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة =

طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صبره قليلاً قليلاً عما تعودته من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التمرد تفكيره في الحرب . فإذا امثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير منيد ، ولا يشتغل بيديه . ويعلم هو هذا . ويكابد منه مركب نقص . حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحساسية في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدى « جول لوميتير » - حوالى عام ١٩٠٠ بانحنائه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف الماركسى على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حماقة . لقد قال مائة مرة « ماركس » و « إنجلز » و « لينين » إن شرح الشئ بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتي . ولكن الديالكتية ليست طبيعة كى توضع في صيغ متحجرة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون في كل مكان نزعة^(١) وضعيفة بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبيل الحرب . اضطّر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقي أن « المخ يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتا » ؛ واليوم حين يريد المفكر الشيوعى تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنسانى . يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية^(٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فتزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعى مصحوبة اليوم بنزعة انتهازية لها . فليس القصد حماية روسيا فحسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق ؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن انها كلها . فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها ، وذلك بالمزايدة في مبادئها . ونتيجة هذه الخلطة هى الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب - مادام المرء يخيد عن المنطق - أن ينتقل

عدها ، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيفيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائس ، ويريد أن يبارزه ، فتحثال فيفيت لمنعه ، ولكنه يقع فريسة ليقظة حبه القديم فيتحر .

(١) Scientisme primaire يريد المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتية المادية التى تفسر كل شئ شئاً تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعى وتاريخى وخلقى ، وتلقى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، راجع لهذه الديالكتية من وجهة النقد الأدبى ونقد المؤلف لها كتابى : النقد الأدبى الحديث .

(٢) انظر المرجع المشار إليه في الهامش السابق .

من إحصائيات إلى الأخرى . لأن كل واحدة منها تفتقر مسلكاً عاطفياً واحداً : فالقصد والانقباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعر وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى المفكر . من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذا يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين ما لا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفى مواضع اللحام بينها بطبقات براقية من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذي تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فيريه »^(١) الكبير « و » بارا الصغير^(٢) « و » سان فنسان دى پول «^(٣) و » ديكارت « مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكري لطبقته التي نشأوا فيها ليجدوه في طبقته التي اختاروها . وفي هذه المرة انتهى عهد الهزل . فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخبال أن الأجدر بهم غالباً أن يشتهوا النهش . ولكنهم في سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدقة أنه لم يعد لديهم شيء منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفني - الذي هو غاية مطلقة - كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أظنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ ففي حزب ثوري حقاً يجد العمل الأدبي البيئة المواتية لإزدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذي لا طبقات فيه ، كلاهما - مثل العمل الفني - غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفني أن يعكسها في مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعي دخل اليوم في دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هي مفاتيح . أى وسائل للحصول على وسائل . عندما تنأى الغايات . وتتمور الوسائل على

(١) Grand Ferrè فلاح من قرية ريفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشجاعته الحارقة في الحرب ضد النجلترا ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص في الدفاع عن قصر لوغوى ، حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ - ١٧٩٣) طفل فرنسي اشتهر ببطولته ، ساد في سلاح الفرسان جمهوري بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه في كمين ، فسقط قتيلاً برصاص المالكين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ - ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسي مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية .

مدى النظر كأنها الصراصير . يصير العمل الفنى وسيلة بدوره . ويدخل فى القيد . وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له . فهو محكوم عليه من الخارج . فلا يتطلب - بعد - شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه . ويحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة . أى فن العثور على كلمات براقية ، ولكن فى داخلها شئ ميت . فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا . فإن السيد « جاروداى » الداعية الشيوعى . هو الذى يتهمنى بأنى لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة . ولكنى أفضل الاعتراف بأنى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان . لفعلت أن أدفن الأدب بيدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحادون قوم شرفاء . نقابيون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادنا لا نزال أحرارا . فلن نسعى إلى الانضمام لكلاّب الحراسة فى الحزب الشيوعى . فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة « ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة . فكل منا مسئول عن الأدب . والأمر إلينا فى أن يتردى أولاً يتردى فى هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية . وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يجيبوننا بأن اختيارها مجرد . وغير ذى أثر . وأنه تلاعب فكرى ، إذ لم يقترب بانضمامنا إلى مذهب ثورى : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعى لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلما يستطيع المرء - اليوم وفى فرنسا - أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله . ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا فى ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن نجعله يستعبد أقلامنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، فالاختيار إذن . محال . لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الأضطهاد وحدها . ولا فى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر مايركز الحزب الشيوعى - تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه - مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته - خشية أن تتجاوزه تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » - على المناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها . مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقدر مايعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة . بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً فى وقت

معا . نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري -- الانتهازي المحافظ الجبرى المصاب بآفة الجمود -- في تضاد مع جوهر الأدب نفسه . نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في قطيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي . ومتخلصون من قيود الوهم الأرستقراطي ، لذلك نظل معلقين في الهواء ، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ . لأن الصورة التاريخية المترتبة من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن يتنظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متوقعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرؤوس بخجج مموهة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأبى إعداد الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، ونتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سننطوى في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى . وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضح اختيارنا في قهقم التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أى أننا لسنا تائهين فيه كما نتيه في غابة حالكة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن ننزع نفسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإذن نتجاوزه سلفاً ، ونتخذ قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس ونحرمنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن

نضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب . ولكن قصداً . في بساطة . أن خدمته كلها مجتمعة . حتى بدون أمل . ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنف الناس الاجتماعية التي لا نقرأها ولكن يمكن أن نقرأها . ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية . وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجاهل [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الحكم المسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري . على حسب الحزب الذي أخذوه لهم حزياً وآخرون منهم مترددون . وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم . وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً ، السريعة . بضلالها . إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى مشورات الدعوى . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك . أخيراً من هم أعداء مثلاً . ومن الصعب علينا تمييزهم . وأصعب منه أن تؤثر فيهم . وهم هذه الشرائع الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها . وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث . استلاماً منها . أو في سخط لا توضح صورته . ولا شيء فيما عدا ذلك : والفلاحون فهم يقرءون - على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي خلف الرئاح . هذه هي معطيات المسألة . وهي غير مشجعة . ولكن يجب أن نروض غايه نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ ولكتاب لا حيه فيه . فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه . ولا يمكن أن يكون الهبوط بمستوى الأدب - لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب - مضيع تساؤل مهم . وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر . ففقدوا بالأدب في مفازة الدعاية . عن يقين . لنجنبه الاصطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسمها الأمريكيون باسم « أوساط الناس » . وهي السبل الحقيقية التي لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى : الصحافة . والمذياع . ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وسأوسنا : فن المؤكد أن الكتاب أبطل أشكال الأدب وأقدمها ، ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد فن أدبي للمذياع وللشريط الخيالة وللمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي وللسنا في حاجة مطلقاً إلى الهبوط بمستوى الأدب في سبيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير . ولعدهم عن الجمهور

ومصيرها ؛ والمذيع يفجأ الناس على المائدة وفي أسرته . في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة . وفي حال الاستسلام للخلوة استسلاماً يكاد يكون عضوياً . والمذيع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم . ولكن هذه هي اللحظات التي تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم . فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم . كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قدم ، فعلينا أن نتعلم كيف نتحدث في صور . وكيف ننقل الأفكار من كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أو في إذاعات مذياع فرنسا . بل يجب أن نكتب ، مباشرة ، الدار الخيالة ، ولموجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة آلات : وبما أنها تستلزم رءوس أموال كبيرة . فمن الضروري أن تكون اليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذي لا يكثرثون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعوزه في هذا الأمر الإحساس العملي بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله . فهم يحاولون - على الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس . وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفي الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج الغث يلقى من النجاح أكثر من الجيد ، وحين يحاط علماً بغثائه الذوق العام . يرجى منه أن يخضع لهذا الذوق . وعند ما يتم العمل الأدبي . يريدون أن يستوثقوا أنه في أدنى الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقتطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن هذه هي - على وجه الدقة - المسألة التي يجب أن يتوجه إليها كفاحنا . فلا ينبغي أن نهبط لكي نعجب الناس . بل على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبه الخاصة . وأن نرتفع به قليلاً قليلاً ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن ندع في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا - متى أمكن بأنواع النجاح الميسورة ، وأن نستفيد . بعد ذلك . من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية . ومن نقص كفايات بعض المنتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم . وحينذاك سينطلق الكاتب في الجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم . لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم . والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أية مرآة ، والذين تعلقوا بالابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون

أنفسهم ، بفضلهم ، فجاءهم أمام صورهم فن ذا الذى يزعم أن الأدب يخسر فى هذا ! وعلى نقىض ذلك أعتقد أن الأدب سيكسب منه ، فالأعداد صحيحها وكسرهما - وهى التى كانت قديماً كل الرياضة - لاتمثل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلى » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداد الصماء وجبره وأعداد التخليية ، ولا يقولون امرؤ إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب فى القديم . ولا أظن أنه قد تهيأ لنا . من قبل . استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ؛ ولكن يجعل بنا أن نبداً بفتح ميدانها لمن يخلفوننا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر فى نفس الوقت فى هذه العناصر المتفرقة - من البرجوازيين ذوى الإرادة الخيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين - فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين .

لنتذكر أن المرء - حين يقرأ - يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقاد ومخاوفه ، وشهواته . ليضع نفسه فى الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبى غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط فى علاقتها بنفسها وبالمؤلف والقراء الممكنين ، ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع مايسميه كانت : « الإرادة الخيرة » التى تعتد بالإنسان فى الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ - بمقتضى نفسها - فى عداد الإرادات الخيرة المتسقة فى الحان تأليفها . وهو ماسماه « كانت » : « مدينة الغايات » التى يساعد على دعمها - فى كل لحظة . وفى كل بقعة من الأرض - آلاف من القراء يجهل بعضهم بعضاً ولكن - لكى تصبح هذه الإرادات المؤتلفة المثالية مجتمعاً عينياً - يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدأ الذى يعرفه بعضهم عن بعض - بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية - نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بمثلهم الجسمى وسط هذا العالم ؛ والثانى أن هذه الإرادات الخيرة التجريدية - بدلا من أن تظل منفردة تطلق فى الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتنال من أحد - يجب أن توطد بينها صلات

حديثة بمسألة أحداث فلسفية - أو بعبارة أخرى - أن هذه الإرادات الخيرة غير الزمنية
يجب أن تتأرجح مع «الاحتمال» بصفتها . وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة
مدرجة . ويدور ذلك . لا تدوم «مادية الغايات» بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ .
فنحن لننقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية . ننسى هذه الجماعة التجريدية المضسرة
التي لا تستند على شيء ومن ثم ينشأ ما أسميته : الخدعتين الجوهريتين للقراءة .

حيناً يقرأ شاب شيعي قصة «أورليان»^(١) . أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية :
الرهينة»^(٢) . تعرفهما لحظة من السرور العني . ويختبر شعورهما على مطلب عالمي
وتحفظهما . مدينة الغايات «بأشباح جذباتها» ولكن في نفس الوقت . كلا هذين العالمين
الأدبيين مدغم جماعة عينية - في العمل الأول بالحزب الشيعي وفي العمل الثاني بجماعة
المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم . ووظيفة هذه الجماعة أن تفر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من
ثباتا شطيرة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه . أو توصي
حريرة «الإنسانية» (الشيعية) قراءها به . ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ .
ويكتسب الكتاب خاصة التقديس . فهو ملحق بالعبادة . وتصبح القراءة شعاراً من
شعائرها . أو هي . على وجه الدقة . بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من
ذلك . إذا فتح قارئ شبيه بشخصية «نانايل» كتاب : «الأعادية الأرضية» فإنه -

(١) Aurélien قصة للويس أراجون من البقاد الكتاب الشعراء المعاصرين في فرنسا - ولد عام ١٨٩٧ .
وكان في بادئ أمره سيرالياً ، ثم أصبح شيعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتدور أحداثها فيما
بين الحربين ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بإنصافهم .

(٢) Orage مسرحية «بول كاولد» (١٨٦٨ - ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحدث فيها
يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ . وأبطالها : الفتاة «سبي» Sygne وابن عسها جورج الباهيان من أسرة
كوفونتين التي قضت عليها الثورة . وتعيش «سبي» في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيدخل عاها عندها
ومعه البانا «في الساع» الذي كان يبيع سحناء نابليون وأنفذه هو ، ويودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن
تورلور - وهو من صناع الثورة وصديق يساوم الفتاة على السكوت عنه مقابل روايتها . فتأق الفتاة لأنها
لا تحبه . ولكن قسيس القرية «باديلون» يدمعها بالطاعة . فتتزوج . ويغض عن عاها في الفصل الأخير وقد أصبح تورلور
محافظاً للدين . فتشرح له تصحيحها . وزواجها وإحبابها طفلاً ممن تكرهه . ويعزم العم على تخليصها : ويدخل الزوج
فيساوم العم مرة أخرى على أن يكتب تروته في كوفونتين للابن الذي أنجبه من «سبي» . ويطلق العم النار على تورلور .
ولكن «سبي» يهبها تصيبها الطلقة . ويقتل «تورلور» العم . والشخصيات فيها رموز . ولكنها في تصويرها حية كل
الحياة . فأسرة كوفونتين رمز طبقة النبيل في القديم ، و «تورلور» رمز لفساد . ليسع إبان الثورة الفرنسية ، وباديلون رمز
لعلظة رجال الدين في الريف . وقد أخذ النقاد على المسرحية أنها وكلت مصير البابا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة
الحاسة الدينية . مما هو غير معقول في الواقع إذا اعتدنا به على حرفيته أو على وجه الدقة .

حين تأخذه حميا القراءة - يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الحيرة للناس . ولا تتأبى مدينة الغايات على الظهور حين نثار برقياء السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أسرته وضد اجتماع الذي يخطط به ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل . لينحصر في مثوله هز في اللحظة مثلاً متجرداً . ويتعلم كيف يعوص في ذات نفسه . ليعرف ويخصي أخصى رغباته الفردية . وليكن هناك في أى مكان من العالم - نانا نايل آخر غائص في نفس القراءة . ونفس الحس . فإن « نانا نايل » الأول لن يخل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول للوقوف على معناها عدل من أعمال الحياة الباطنة . ومحاولة من محاولات العزلة . وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب ^(١) وإلى فسخ عقده المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف . فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا فيما يتحدث « دوركيم » . فلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي . وتضامن قراء « جيد » آلى .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب الأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميزته الدينية من مقاصده ولا من جماله . وإنما يأخذها من خارج نطاقه . كأنها خاتم طبع عليه . ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي - في هذه الحالة - الاشتراك في العقيدة . أى في الاندماج رمزياً في الجماعة . فان العمل الأدبي يهبط إلى كونه غير جوهرى . أى يصير ملحقاً ببراسم العبادة . وهذا مايتضح في مثل « نيران » : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرءونه في حماسة . حتى إذا خرج عليهم ومات ^(٢) لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتبه من جديد . إذ لم تعد هذه الكتب في نظر العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن فارئ قصة : « حصان ^(٣) طروادة » وقصة : المؤامرة ^(٤) كان - عام ١٩٣٩ - يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمم للانضمام إلى كل إنسان حر . ومن جهة أخرى . بما أن الخاصة المقدسة لهذه العبدان كانت . على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحها بعيداً

(١) Le Cheval de Troie قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحربية .

(٢) قتل بول نيزان في جهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troi قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحربية .

(٤) La Conspiration قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب النافر

تأنيهاً خبر القديس الملوث - في حالة حرمان مؤلفيها من حقوقه الدينية . أو في حالة سياسيها . في يسر . إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العمالان الأدبيان كفيلاً بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهش . مادامنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جهته معنى الكتابة نفسها . فقد استحسنت العقدة . هل لابد . إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرأه سرّاً . أو خفية تقريباً . وهل لابد أن ينضج العمل الفني كما ينضج . في أبعد أعماق النفس . آفة جميلة مغرية ؟ وهنا أيضاً اعتقد أنه يمكن توضيح تناقض : فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفني مثول الإنسانية كلها . فالقراءة صلة تربط بالمؤلف . وبالقرء الآخرين : فكيف يمكن . إذن . أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لا نريد أن يهبط . جمهورنا - مهما بلغ عدده من الكثرة - إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم . ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن نحون القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردى . ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعرف بأن اللجوء الشكلي الخفض إلى الإرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان في عزله الأصيل . على أنه من ثم يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة . ضل فجأة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الأثرة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا . إذن . في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح - وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذ ظلت « مدينة الغايات » تجريداً هزيباً . فذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحويل موضوعي للموقف التاريخي . واعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي الخفض للشخصية الخلقية ، وتارة كان يأس من العثور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الجمال قصداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات . ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث مدامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائرة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من اختارهم من الأشخاص بوصفهم غايات مطلقة . من امرأتى وابنى وأصدقائى . ومن المعوز الذى ألتقى به في طريقى ، وإذا تابرت كل المثابرة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص . فسأفنى في ذلك حياتى ، وسينتهى بى الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، صراع الطبقات ، والنزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل . وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل

الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص . وسيوجد - على نحو أدق - في مقاصدى نفسها . فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا أقيمت بنفسى . بدلا من ذلك . فى مشروع ثورى . فإنى أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً - بعد - للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يقودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى . فإننا نبدأ بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة القارئ الخيرة ، أى بالأحكام الشكلية لعملنا الفنى . نثير فى القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان فى كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابتنا مقصده نحو جيرانه . أى نحو مهضومى الحق فى عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك - وفى سدى عملنا الأدبى نفسه - أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان . وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة فى العيان الفنى ليست إلا مثاله لن تقترب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة . من أجل أن تساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلاً . لأن وجود إرادة خيرة فى هذا العصر ليس ممكناً . أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص . يذكر - من بعيد - بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد درايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حفظه المادى . إذن . يجب أن نعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة . فى نفس الوقت الذى نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهيئ لسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثار عليه . هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا . فيما نكتب . أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما : وإنما واجباً ألا نلج الجهد فى إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا في البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليها ، ونظل برجوازيين بثقافتنا ، وبطرار حياتنا ، وبجمهورنا الحالي . ولكن الموقف التاريخي يحننا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال . لبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فأمامها مخاطر أخرى يجب أن نطاردها . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحتفظ بضمير طيب . مادامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا . لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازعنا هاتان الطبقتان . فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبعي أن يقال : إن مصدر هذا التناقض الذي يميزنا هو أنه لا تزال تسرى فينا أسماط مذهب فكري برجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ، وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعمة الثورية ، وأننا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً . ولكن ستردد أصدائها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغرباً أن نترك الحريات النظرية ، لنجحد جحوداً كاملاً أصولنا البرجوازية ، ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ، وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لنتج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولنلق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة الحجة على ذلك مادام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته - بوصفه نتاجاً حراً لنشاط خالق - حملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور حل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا ، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا . ولنتخذ في هذا دائماً مبدأ يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوصفها تركيباً موجوداً في الواقع للحريات النظرية والمادية . ولتتضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا - إذا أخذناها من بين أشخاص عصرنا - قد حرّموا التمتع بهذه الحرية ، فلنعرف - على الأقل - كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جميل بالمساوئ والمظالم ، ولا أن نصور نفسية أخرى ، ننظاها

البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » . الطبقة البرجوازية براءة سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية : فلإنقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في « داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، في جوهره ، اتخاذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها . ولكن . في الوقت نفسه ، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، ففي نظرنا . لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيراً آخر — : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تملك حريته . وهكذا . يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم ما للأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر . ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافته إليه التقاليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف . يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . ومادامت اللغة هي مادة الكاتب وآلته . فمن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحقاً . هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب في الماضي لتثبيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطراد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تضيفه على الكلمات التي تستخدمها . فمثلاً . من الواضح أن كلمة « حرية » *liberété* لم يكن لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحتفظ بكلمة « بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية . هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل — عن تواطؤ عام جداً فيما بينها — المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لاتكاد تذكر في تاريخها « جراكوس بابوف » ^(١) ووجهات

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ - ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى (الشمعون) ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ - وآراؤه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والوظائف تعد سبقاً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اقتناعه بأن حوادث الثورة لعده كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية . « حوكم » .

نظر « روبسبير »^(١) و « مارا »^(٢) لتمنح تقديرها الرسمى « ديمولين »^(٣) و « الجيرونديين »^(٤) - نتج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة « ثورة » تمرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ التى لم تنتج فى حقيقة الأمر سوى تغيير فى الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور فى فهم الألفاظ كان يفوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جلية بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكبوتة فى وعى الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة فى واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعانى الأصلية الجاف : للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها . فى القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفى^(٥) بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما فى القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليتريه »^(٦) و « لاروس »^(٧) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقاموس لديهم لا

= ودافع فى محامته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، وانتحر قبل تنفيذ الحكم .

(١) Robespierre (١٧٥٨ - ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يثق فيه الشعب ويسميه : المعصوم من الفساد ، لنزاهته وصلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيما بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديس الأبطال . وقد عزل وأعدم فى نهاية حركة الإرهاب .
(٢) J. P. Marat (١٧٤٣ - ١٧٩٣) طبيب وصحفى وسياسى من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع فى ميادين المعرفة المختلفة .

(٣) Desmoulins (١٧٦٠ - ١٧٩٤) محام وصحفى ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس فى ١٢ من يولية عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين ، واحتج على الطغيان فى عهد الإرهاب ، ففند حكم الإعدام فيه فى ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .
(٤) Les Girondins حزب سياسى فى عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينيين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد ، واحتجوا على بعض المذابح التى ارتكبتها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

(٥) إشارة إلى « القاموس الفلسفى » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ، الملاك ، الكافر ، المسيحية ، الله ، فجوليان ... وقد بدأه فولتير فى « فى بوتسدام » عام ١٧٥٢ ، وكل ١٧٦٠ - وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بغض فولتير ونفوره البالغ المدى للزيف والغموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأدانته البرلمان ، واضطهد فولتير ونفوره حتى اضطُر وهو إلى إظهار إنكار ، فى نفس الوقت الذى كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى نمطه ، عنوانه : العقل .

(٦) Emile Lettré (١٨٠١ - ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعى ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير .

(٧) Pierre Larousse (١٨١٧ - ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقواميسه الكثيرة التى

تظل على صبر وأطلاع واسع وعقل متبحر حر .

تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التى تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها . منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوى . وربما لا يكون هذا جد خطير ، إذ لا يقصد فى أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التعريفات : فثنا ، عندما يتجدد معنى كلمة « ثورة » بيان أنه يجب أن يدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغيير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية واللجوء إلى العصيان فى وقت معاً ، فى هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العسل الذى يمارس فى اللغة ذو طبيعة تركيبيّة ، فى حين كان تحليلياً فى عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة . مع مراقبته وهو يدخل . وهذا - على وجه الدقة جداً - عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذى يجعل عملنا معتداً كل التعقيد ، مع الأسف . هو أننا نعيش فى عصر دعاية وفى عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا فى الله . مما لم يكن أمراً موعلاً فى خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأمهات المبادئ . لأن هذه المبادئ هى التى تمارس أعظم تأثير فى الجماهير . ونذكر كيف أن الألمان - مع احتفاظهم بالمظهر الخارجى لصحف فرنسا فيما قبل الحرب ، وبعنوان مقالاتها . وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف طبعها - كانوا يستخدمون هذه الصحف فى إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التى اعتدنا أن نجدها فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين الأقراص التى يراد أن نتجرعها مادام غلافها الذهبى لم يتغير . وهكذا شأن الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة^(١) . وندعها تدخل . لأنهم يجعلونها تخدع نظرننا ببريق معناها فى القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت فى الميدان انفتحت . وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة . غير معروفة لآذاننا . كأنها الجيوش . وإذا بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبح الخادثة والمجادلة من الأمور المحالة . وقد لحظ ذلك حق الملاحظة « بريس بارين » حين قال مامعاه : إذا استملت أمامى كلمة « حرية » ، تأخذنى حمياً الحماسة ، فأستصوب أو أناقض . ولكنى لا أفهم منها

(١) إشارة إلى حيلة فى الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهو صنع حصان خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأوعموا الطرواديين أنهم راحلون ، فتح الطرواديون متاريههم ، فاندفس اليونانيون عليهم وهزمهم .

مانفهم . وهكذا نتحدث حديثاً هراء أجوف . هذا حق . ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن التاسع عشر . كان « ليتريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »^(١) . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم . لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات . في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلهى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت كلمة « يهودى » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت النزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القذح ، كان يسيرا أن تتطهر منه : أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها . لأن صداها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استنارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ براحة كريمة للنزعة الجرمانية والاستعباد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration^(٢) . أضحت لفظاً يخلله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت في هوة التعويق أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تفضل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي اعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أمعنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذي هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولازلت أذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها » . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنى لا أدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب

(١) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

(٢) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

الذى بينوه ، أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة « شيوعي » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكي لا يصوت للجمهوريين . وأن كلمة « فاشي » في أوروبا تدل على كل مواطن أوروبي لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد في هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرون بأن النظام السوفيتي - على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس . ولا من نظرية عداء السامية ، ولا من نظرية الحرب - اشتراكي وطني ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة - التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأي العام - تتأخم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، ففرد الأمر إلينا في شفاؤها . وبدلاً من أن نقول بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث في كثير من الحالات ، نوع من سرطان في كلمات . لاأمانع أبداً من يكتبون « حصان زيد »^(١) ، ولكنهم - من ناحية من النواحي - لا يفعلون شيئاً آخر سوى مايفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية . ولكن ثم ماهو أشأم ، بخاصة ، من المران الأدبي المسمى . فيما أعتقد . النشر^(٢) الشعري الذى يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تألف غامض يتردد جرسه حولها . ويبنى على معان غامضة في تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هي تدمير الكلمات . كما كانت غاية السيرياليين هي تدمير الذات والموضوع معاً . وكانت تلك هي قمة أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم - كما وضحت - علينا أن نبني . فإذا اقتصر المرء على أن ييكي على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة - كما فعل بريس بارين - فإنه يجعل نفسه شريكاً في الإثم مع العدو . أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول - بوصفنا كتاباً - هو أن ندعم من جديد مالمغة من مكانة . على أنا - بعد - نفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغوركي نعتقد أن فينا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أنى أحترس من المعانى التي لا يمكن الإفضاء بها ، فهي منبع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التي نتمتع بها ، فلن يبق لنا سوى الضرب والإحراق والشنق .

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهامشها .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنشور ، إنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه في الفصل الأول شرحاً طويلاً وملقناً عليه هناك .

كلا : فلسنا نحن أفضل من حياتنا . وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير تحليلي تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع تركيبها لجعلها ملائمة للموقف التاريخي . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركنا فيه جميعاً أنجزناه على خير ، دون كبير عناء .

وليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر المخاتلات . ومنها ماهو أساسى وهو ماله صلة ببنية المجتمع ، ومنها ماهو ثانوى . ومهما يكن من شيء فإن النظام الاجتماعى يعتمد اليوم على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، ونزعة مشايعة « ديجول » خدعة أخرى ، والنزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نتعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير مخدوع - بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التى قيده - ينجح إلى الدأب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أى مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذى يهمنا أن نبين - في كل حالة - أنها احتوت على خرق للحريات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادية ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وبسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نفي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، واننا جد صيانيين في تطلعننا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن - على الرغم من ذلك - من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنونى في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأمريكية ، ولكن طمع آخر يقل قليلاً في جنونه - هو أن نؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق - بالصدفة وبدون تمييز - ضربات كبيرة من محاربنا . ففي كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة .

ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون - نتيجة لهذا - أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف عسفها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة كل الوضوح ، فلا خطر منها أن تخدع : وإذن نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي تخدمها هذه النصائح . ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكمتنا عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد يرتكبا ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملها عليها . على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، ومسلكت الحكومات تجاه فرانكو . تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس ونقدهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ماجدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبتنا - بوصفنا كتاباً - أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحججة على أن السوفيتيين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فلن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة ، إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم - بمجرد مئولها - الوحدة التركيبية التي تريد أن تندمج هي فيها ؛ وقد حوّل - في قوانين تكاد تكون رياضية - تحديد الشروط التي يكون فيها يمكن أن تكون وسيلة مامشروعة : ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقربها ، وماتدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بتام »^(١) وحساب الملذات . ولا

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز مشهور بقياسه الملذات قياساً كمياً ، لمعرفة المشروع من غير المشروع ، بما يسمى : حساب الملذات . وفي كتابه « مبادئ الأخلاق والتشريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في المنفعة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب والخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكثر عدد من الناس » . والألم واللذة هما السيطرة على سلوك الإنسان ، ويمكن قياسهما قياساً كمياً تبعاً لشدهما ومدتهما وتيقنهما وقربهما . ويقاس العمل ، خلقياً =

أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كميّاً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كميّاً ، فيكون التغيير - نتيجة لذلك - غير قابل للقياس . لنتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعللاً بوضع نهاية له ! أصبح استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقبوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان المزايم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يعفينا أى قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السياسي لنفسه لاختار من الوسائل أيسرها ، أى أنه يهبط في المنحدر . ويتبعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف - في أى شكل يظهر فيه - إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف في وجه العنف يستهدف لخطر استدامته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظ لا بأس به من البيان قائلًا إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أى مكان أتى . ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناوشات الأولى في حرب الهند

= على حسب ما ينتج عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فمهمة القانون والتربية هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعاده تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواعي العمل في معناه الخلقى والتشريعى .

الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرء مسئول دائماً عما لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالا . وبأى ثمن . كنت سيئاً في بعض المذابح . وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فمن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف . وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسي أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلزم منه الرأي العام . وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل . لا من وجهة نظر الخلق المجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة عينية .

ويرى المرء أن ثم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » . فمن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المدركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب - في وقت واحد - هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً . وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محدوداً باستخدام عقل كونه علوم الرياضة قرنين . أصبح ، على النقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً . ولكن مالذي يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تتعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلو لم تكن قد فعلنا سوى فق هذه البثور المملوءة هواء ، بئراً بعد بئر ، لاستحققنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالى عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكري . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المدركات التي يجب نقدها تنتمي لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد السلبية وحدها التي يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنعزل

أن يقتصر على واجب السلبية في نقده . ولكن أدبنا في جملته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا - معاً أو منفردين - العثور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر - كما وضحت - يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية - المتناقضة [٢٥] غالباً - لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كي يستثير ، دون إغفال للموقف التاريخي وللمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل ، فينبغي أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن نفتقر على الشرح . فالوصف - حتى لو كان نفسياً - محض متعة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه التماس العذر لكل شيء ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضى الأمر . ولكن إذا كان الإدراك في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلينا ، إذن - في هذا العصر ، عصر الاستسلام للمصائر - أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والنقض وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال تجمله ؛ ويظل في ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقدماً في صف معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقى وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها وحدها ومطاردة كخزير برى وسط قطيع من كلاب ضارية متحفز لشهه ، وأمريكا التي لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبئ نفسها ؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلاً ، وناءت بشحمها وكبرائها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فيها نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس في بلدنا ، ولحفنة من الآخرين في أوروبا ، ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أينما كانوا ، أى ضالين في زمنهم ، كالابرة في كومة من التين ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولنأخذهم في مهنتهم ، وفي أسرهم ، وفي طبقتهم وفي بلدهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على ألا نجعلهم يفاوضون أكثر فيه : فلنبين لهم أن الحرك الأثرية آلية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولنزعم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكهم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومسئولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض

له المرء وما يقبله وما يريد ؛ ولنبين أن العالم الذى يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذى يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنقد منها كى نذكرهم بأن هذا المستقبل - الذى ينزلون فيه أنفسهم كى يحكموا على الحاضر - ليس إلا المستقبل الذى ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلا بفضل سيطرة «مدينة الغايات» ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذى يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى انه على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها فى «مدينة الغايات» ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون مايشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح «تحليل خلقى للشخصيات» : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد فى تعقدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً فى حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا فى وضع هذه الأشخاص فى صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحوير فى حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت فى مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل فى هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أخذت فى الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذى تختار . ونتمنى أن [صير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، فى بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التى يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليين الأدب لنا فى كل امرئ الإنسان المبتكر . وكل موقف - فى معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فتران : جدران فى كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من بخارج يختار منها . فالخروج شئ يبتكر . وكل امرئ يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يبتكر كل يوم .

سنفقد كل شئ على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطان التى تهب للحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى فى الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعى بمنعها ، فى حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لدكتاتورية البؤس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعى ، وتصير الطبقة العاملة مشبقة الهمم ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذرياً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ماهى سيدة العالم ؛ أو يعتقد

المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة . على أنى ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التى أعرف . ولكن ماذا يضطرنا إلى الاختيار؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات . لا لشيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى؟ وفى هذه الحال ، كان على الفرنسيين جسيماً ، حوالى عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان . كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر - على نقيض ذلك - جلي فى أن العمل التاريخي لم ينحصر قط فى اختيار بين المعطيات الغفل . ولكنه كانت له دائماً خاصية ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعة تجريبية محضنة وساذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية فى العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه فى فلورنسا « يختارون من بين الجاميع » . فى حين اخترع توريتشلى الضغط الجوى ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، بأنه حين يكون شيء خبيثاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نقص ، يرفض الواقعيون بيننا - فيما يخص العمل التاريخي - قوة الخلق هذه فى حين ينادون بها فى كل مجال آخر ! ويكاد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان . حين يوضع أمام قياس الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بعد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية . أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « فى الاختيار » ، لأنها غير موجودة . فهى تتطلب أن تصنع . ولن يكون ذلك أولاً مع إنجلترا التى يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد بيفين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التى لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ، ولكن ماذا يدرون من الأمر؟ وهل حاولوه مجرد محاولة؟ تتم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأذنين عن طريق موسكوا أو لندن أو نيويورك ؟ فهل يجهلون أنه توجد كذلك طرق مباشرة؟ ومهما يكن من شيء ، ومادامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتى فيها كل فرد - فى انتظار ماهو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفى هذا الفرض وحده سيبقى لنا أمل فى تجنب الحرب ، وفى هذا الفرض وحده سيظل سريان الأفكار حراً فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن

قد أوضح « برجسون » أن العين وهي عضو معند غاية التعقيد - إذا استعرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللناها محلها في الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكتاب : فإذا أحصيت - تحليلياً - الموضوعات التي يشرحها « كافكا » ، والمسائل التي يضعها ، في كتبه ، وإذا اعتدلت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هي الموضوعات التي عليه أن يعالجها . والمسائل التي عليه أن يضعها ، فسيعرّوك الذعر . ولكن ماهكذا يصح أن ينظر إليه : فعمل « كافكا » الأدبي رد فعل حر مؤحد للعالم المسيحي اليهودي في أوروبا الوسطى ، وقصصه تجاوز تركيبي لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أبى المراس ، وبوصفه مصدوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف . كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التي كان يعجب بها كثيراً « ماكس برود » . وتحليل الناقد تذوب هذه الأمور إلى مسائل ، ولكن هذا الناقد على خطأ . إذ تجب قراءتها في « حركتها » .

هذا ، ولم أرد أن أملي واجبات على كتاب جيلي : فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذى رجاني أن أفعله ؟ كما أتى أفعله ؟ كما أتى كذلك لا أستسيغ البيانات المذهبية . وإنما حاولت وصف موقف ، بآماله ومخاوفه ، وتوعداته ، وحواجزه ، إنما ينشأ أدب العمل في عصر الجمهور الذى لا وجود له . ذاكم هو المعطى ، ولكل امرئ مخرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت في هذه المسائل ، كما هي حالتي ، أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولاً « في الوحدة الخالقة لعمله » ، أى في حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦] .

ولا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد ، وحظه اليوم ، حظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فإذا خسرننا - نحن معشر الكتاب - فتباً لنا . ولكن تباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل في ذات نفسها . فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويلها وتحسينها . ولكن فن الكتابة - بعد - ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، تردى المجتمع في حمأة الأمر المباشر ، أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وبقينا ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ، ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .
 [٢] حينما مررت بنيويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتاناييل وست » Nathanail West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » Lonelyheart وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فعلم أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنيويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو »^(١) لها نفس هذه الصفة في عجائبيها . ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجها الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية ، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يأنف ويحدد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذى يكسب نصوص السيرياليين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل »^(٢) مورا « السياسية » .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسى »^(٣) التى أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم

(١) Marcel Johandeau من كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفى بحثه في النقد قد شرح ماسماه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أى اتخاذ المسيحية الخشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٣٢ .

(٣) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطنى ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتحملت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

تكن حزباً . ولكن مؤمراً . ألا تشبه حملات السيراليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » .

[٦] هذه الملحوظات الهادئة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والهجوم كانا أبعد من أن يحملاني على الاقتناع ، بل جعلاني أستغرق في الاعتقاد بأن السيرالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون^(١) . وهم يعملون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظيمة » ، ومسلوكاً « يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السيرالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمحة لدى السيد « فرديناند^(٢) » ألكيه ؟ وفي الواقع كانت السيرالية ضحية المثالية التي طالما كافحت ضدها ؛ فجالات : « يوميات^(٣) » أدبية « و « ينبوع » و « لافونتين^(٤) » و « ملتي^(٥) الطريق » بمثابة جيوب المعدة التي لا تنى عن هضم السيرالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلودموريك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان . دون علم بأنه يجب أن تتحقق - أولاً - جبهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المدركات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو ماتعرفه السيرالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعات من مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحتج ، يقيناً ، قائلاً : السيرالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بجملة « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السيرالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحمق ، أكدت السيرالية دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن

(١) écloctiques أى الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يتمسكوا بواحد منها .
(٢) Fernand Alquié أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة : موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكاوت » ، وله كتاب : النزعة الإنسانية السيرالية والنزعة الإنسانية الوجودية » ، وأخيراً : « فلسفة السيرالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

Gazette des Lettres (٣)

Fontaine (٤)

Carrefour (٥)

التعبير بالعقول في صيغة الجمع ما أقل ملاءمته للسيريلية !!) لأت بعد الشر
عهد ازدهارها . لم تكن لتسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها . فقد
شأنها في ذلك شأن الحزب الشيوعي - تعد أن كل من ليسو معها كلية وبل اس
ضدها . فهل تفهم السيريلية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتو
سأكشف ، إذن ، عن أن « جورج باتاي » - قبل أن يخبر علانية « ميرلوبونتي
يسحب من أجلنا مقالته - أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وآنذاك
البطل السيريلي : « ألوم » بریتون « أكبر اللوم . ولكن يجب أن نتحد ضد الشر
وهذا كاف . وأعتقد أني أقدر السيريلية حين أعود إلى عهد حياتها المشبوبة
قصدها . أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من مداراة . وحقاً لا تتلائم السير
مع ذوق ، لأنها - ككل الأحزاب الاستبدادية - تؤكد استدامة نظراتها ، لتخو
ذلك - تغير نظراتها تغيراً مستمراً . ولهذا لا تحب هي أبداً أن يرجع المرء إلى
السالفة . وكثيراً من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس المعرض السريع
عنوانه : « السيريلية عام ١٩٤٧ » - وهي نصوص اعتمدها رؤساء الحركة -
النزعة الاختيارية^(٢) الوديعة لدى السيد « كلودموريك » منها إلى صنوف القمر
للسيريلية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستورو »
« التجربة السياسية للسيريلية ، تلك التجربة التي جعلتها تدور حول الحزب الش
عشرة أعوام ، لها نتائجها الواضحة كل الوضوح . ومحاولة الاستمرار فيها بمثابة الا
قياس من أقيسة الإحراج حدّاه : فسادها أو ضياع تأثيرها . وفي هذه التجربة
للبواعث التي دفعت السيريلية فيما مضى إلى شروعيها في عمل سياسي . وهذه
مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما
للبحث عن الغاية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الش
الطريق الذي التزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي
تكون أساساً لتحقيق مال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة
للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة الفوضوية . . . فالسيريلية - التي
ماتقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر . وعلى
الإصلاحات الخلقية - لم يعد يمكنها أن تنشأ تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل

(١) Merleau - Ponty من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السربون ، وله اتجاه خاص في

(٢) هي أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

غير خلقى بالضرورة . كما لا يمكنها - ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها - أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيرالية ، إذن . منطقية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان . ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale . وهو تصريح للجماعة السيرالية في فرنسا في ٢١ من يونية عام ١٩٤٧ ص ١٤-١٧) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » . كما يلحظ اللجوء غير المألوف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيرالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، بخاصة ، مقاطعة السيرالية للماركسية ، ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية ^(١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا ^(٢) الاقتصادية . سيرالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء شعوراً بالمثالية على نحو خطير . وبقى لنا تحديد « الوسائل الأخرى » التي يحدوثونها عنها . هل ستتحفنا السيرالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل ستنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ، إذ السيرالية تصرف همها « في نشدان مقاصدها الدائمة . من انتقاص المدينة المسيحية ، والتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدينة الغربية - في اعتراف « باستورو » نفسه - مدينة محتضرة ، تهددها حرب فسيحة . كل همها هو دفن هذه المدينة ، ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً يتيح للإنسان أن يحيا . ولكن السيرالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية . على حسب ماسنها القديس « توما » ^(٣) . وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبمعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ماتذوب بالامتصاص ، أولى أن نعود إلى السيرالية الحقيقية ، كما تترأى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار » ^(٤) و « نادجا » ^(٥) و « الأواني المستطرقة » ^(٦) .

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية سبابة انعكاس للأولى ، ولهذا أثره في أدبهم ونقدهم ، وقد شرحنا آراءهم ونقدناها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٣) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ - ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٤) و (٥) و (٦) هي مؤلفات « أندريه برتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب : (١٩٣٤) Nadja ، (١٩٢٨) Point du Jour. Les Vases Communicants (١٩٣٢) .

ويؤكد «ألكيه» و«ماكس بول فوشيه» تأكيداً قاطعاً أن السيرالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالها يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معها ؛ وهذا ما أرادته السيرالية . وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تتم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة «الوجودية» . وبقينا ، علينا أن نعود إلى «هيجل» بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أني أتبين - في جلاء - تناقضاً خطيراً في أصل السيرالية : وإذا استعملت لغة «هيجل» أقول إن هذه الحركة كانت تحتوى على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها «أندريه برتون» : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقررة . وحقاً : كلية الإنسان - بالضرورة - تركيبة ، بمعنى أنها الوحدة العضوية المحملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فمعلوم أني مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف - ابتداء - كل المضمون الفطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقف على ذات أنفسنا في الوحدة - الجلية العميقة معاً - لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيرالية - لأنها ثمرة عهد معين - تضيق ، ابتداء ، من الخلفات المضادة للنزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شئون الحياة اليومية . وقد كتب «هيجل» في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفنى «الموجود - في - العالم» ، يفنيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة - في داخل التعدد في أشكال الحياة - سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بازاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن . يناظر الرغبة والعمل» (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السيرالي ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فسلبية الشك تصير عينية ، ؛ فقطع السكر التي اخترعها «دي شان» مثل المنضدة في شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أى هي على وجه الدقة الهدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مقوم من المقومات الجوهرية للحب السيرالي . ومعلوم أنها رغبة استهلاك

وتدمير . وفى ذلك نرى الطريق الذى تسلكه السيريالية ، وأنه يشبه - على وجه الدقة - تجسيديات الوعى الذى تحدث عنه « هيجل » فى فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازى هدم مثالى للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذى سمي به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هى إلا قصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهى ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعى السيد » . وعلى النقيض من ذلك السيريالية التى « تنفذ فى هذه الحياة مثل وعى العبد » . وهذه هى قيمتها يقيناً ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعى العامل الذى يشعر بحريته فى العمل . غير أن العامل يهدم لبنى : فباجتثاثه للشجرة يعمل الخشب والوتد . فيتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التى هى السلبية البناءة . والسيريالية ، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازى ، تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم لأجل البناء ، تبنى هى لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه فى طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيريالى مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو - على حسب واتجه الانتباه إليه - « سُكَّرٌ خام » أو معارضة فى ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيريالى - بالضرورة - ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى فى نفسه على نقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه . فى وقت معاً ، يهدم الحقيقى ويخلق - شعرياً - شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفى الواقع ، حين يتم تكوين الشئ السيريالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى . يصبح لاشئ سوى الدلالة المبلورة للهدم الممكن للعالم . و« الذئب - المنضدة » فى المعرض السيريالى الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى فى أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة الحى لما لا حياة فيه ، ومعارضة مالا حياة فيه للحى . ومجهود السيرياليين محصور فى تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم فى نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويناسبهم تقديم الحركتين الخالقتين كأنهما مذبذبان فى وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هى الجوهرية فى نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشئ المخلوق المهذوم يثير توتراً فى فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو - على وجه الدقة - الحركة الخالقة السيريالية : فالشئ المعطى مهذوم بالمجادلة الباطنة ، ولكن الجدل نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطابع الوضعى . ومن جانب الموجود الآنى العيني للخلق . ولكن هذا القلب اللونى المزعج الذى يتسم به الحال ليس

تنبأ في حقيقة الأمر ، وقصاراه أن يكون فجوه بين حدى التناقض يستحيل ملؤها .
والقصد هنا إثارة السخط - كما عرفه بودلير - إثارة فنية . دون أن يوجد لدينا بيان ولا
عيان عن شئ جديد . ولا أى فهم مادي ، ولا أى فهم لمضمون . ولكنه شعور فكرى
نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيريلية تعبير هيجل في
الشك : قائلا (في « السيريلية » يقوم الوعي حقاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً
مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل سيأخذ في الدوران حول نفسه ليقوم بعملية تحول
فلسفية ؟ وهل الموضوع السيريلي ستكون له القيمة الفعلية العينية التي للفرض القائل
بالجنى الحيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيريلي ثان : فقد وضحت أن
السيريلية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحبا العميق للمادية قادها إلى النزعة
المادية (لأن المادية هي موضوع صنوف هدمها وعماده العميق الجوانب) . فهي ، إذن . لا
تلبث مباشرة أن تستر هذا الوعي الذي اكتشفته لحظة . فتعطي التناقض قواماً جوهرياً .
فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعي للعالم . اقرأ « الأواني
المستطرفة » . فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ، فالحلم
واليقظة آنيان مستطرقتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بدون وحدة
تركيبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لى : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛
وهذه ، على وجه الدقة ، هي الغاية التي تقصد إليها السيريلية . ويقول
أيضاً « أرباميزى » : « تبدأ السيريلية من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور ، وتتجه
نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شئ تقصد إلى القيام به ؟ ماهى أداة
التأمل ؟ رؤية مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو
مأشك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لها في شكل جديد يدعم في
ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويرها وتجاوزها . وفي الحقيقة ، نحن دائماً في
منطقة الجدال : فاليقظينة حقيقة . مدعمة بالعالم الحقيقي كله . تعارض هذه الجنيات
الشاحبات التي تجرى على جسدها ؛ والجنيات ، على العكس . تعارض هذه الشجرة
المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا الهدم المتبادل . وملاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد
به . وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذى تلتهمه اليقظة : فالشئ المريب
قد أمسك به في وضوح الأنوار الكهربائية . ووضع في حجرة مقفلة ، في وسط أشياء
أخرى ، على مترين وعشرة ستيمترات من جدار . وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر ستيمتراً
من جدار آخر . فيصبح شيئاً من العالم بوضفه خلقاً وضعياً . ولا يفلت من العالم إلا

بوصفه سلبية محضة) وانظر هنا بنظرة السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك . وبدى أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعتين متميزتان أصلاً . وهكذا يكون الإنسان السيرالي إضافة أو خطأ . ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسى . فهو يتحفظهم ، على وجه الدقة . تحت اسم «العقد النفسية» بنموذج لهذه التأويلات المتناقضة . المتكاثرة . التى ليس بينها تلاؤم . التى يستخدمونها فى كل مكان . وحقاً هذه «العقد النفسية» موجودة . ولكن الذى لم يلحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى - عند السيرالية - هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد ؛ فهذا البهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية . كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ؛ وفى هذا الرواقى المقل الغامض - الذى هو الشعور بالنسبة لهم - تبدو وتخفى أشياء تهدم نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شياً صارماً ، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلفى . وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله «بان»^(١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا . لأجل الاستعاضة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بدون ضابط . ويسمونها : «الصدفة الموضوعية» ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنسانى . فهم لا يخرجون المجموعة ، ولكن يخصصونها . ثم السيرالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ؛ وإنما يراد الصراع ضد ماتردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسيرالية حافلة بما هو جاهز ، جامد وبها رعب من النشوءات والولادات . فالخلق عندها لبس هو أبداً صدوراً عن شئ آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل . ولا الحمل باللقاح ؛ وإنما هو الانبجاس من العدم . والظهور

(١) Pan إله القطعان والرعاة فى الأساطير اليوناني ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتكرر فى أشكال أخرى كثيرة ، ويثير الرعب المفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى تيريوس الذى حكم من عام ١٤ - ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل ينعى الإله «بان» ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلائها على ميلاد الدين المسيحى .

المناجى لشيء مكون كل التكوين من المجموعة ؛ وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيريلية . إذن . أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح . ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيريليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية . ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل نصحه . أولاً : لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم نادائى ألاغيرهم الرغبة إلا بمنتجاتها . كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسى . وهكذا تكون الرغبة شيئاً . ومجموعة . غير أنه ، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال التى أعوزها لتحقيق . والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التي هى الرغبة فى معناها الحقيقى) . يبقى السيريليون جامدين فى نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هيئة ولا تهمهم فى ذاتها . ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلى لأنواع التناقض التى توضحها «العقد النفسية» ومنتجاتها . وما أقل ما نجد المرء من أشياء جد غامضة لدى «بريتون» فيما يخص المشعور والعريضة الجنسية . فالذى يثيره ليس هو الرغبة فى طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة . مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير «سبرز» : رموز اللذة فى العالم . فلم يكن قط ما أدهشنى - عند من خالطتهم من السيريليين . والسيريليين سابقاً - هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفا من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير فى التقلصات غير الإرادية التى تعترى من تخبطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير فى غسل منظم . على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف «العقد النفسية» . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدا لى دائماً أن كبار كلاب الحراسة فى عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين . قاموا بجهود أكثر من جهود السيريليين وسيقال : إن السيريليين . على الأقل ، شعراء عظام . هنيئاً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أنى «ضد الشعراء» أو «ضد الشعر» . تعبير أحقق ، لا يعادله فى الحمق إلا القول بأنى ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى النقيض من ذلك . أعترف بأعلى صوتى أن السيريلية هى الحركة الشعرية الوحيدة فى النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب فى اعترافى إلى القول بأن السيريلية ساعدت . فى ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذى تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان . ولكن الذى تحرره إنما هو الخيال المحض : وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالى المحض . وأجد اعترافاً

مؤثراً بذلك لدى سيربالي من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه ^(١) يمهّد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً .

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في يسر) بأنه فجوة بين شعوري بالتمرد ، وحقيقة حياتي ، ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يعاونني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقاؤى . وبالرغم منهم ، وبالرغم مني . فلما أعرف كيف أعيش .

« وللجوء إلى الأمر الخيالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التي تصلنا - في وقت معاً - بالحقيقة وبالأخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده . (كيف بونفوا . في مقاله : الجود في الحياة ، في : السيربالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨)

ولكن فيما بين الحرين ، كانت السيربالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبه سابقاً : فحين كان السيرباليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جماعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه في ضجيج ، ويتقربون من « تروتزكي » ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء . وقد يحجب عن هذا بأن الإنسان وحدة ، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أني أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من منتجات الآلية ، في حين يجعلون من السياسة مجهود فكر واع . على أن هذا القول - بعد - حقيقة مبتذلة ، صحيحة وزائفة معا ، ككل الحقائق والابتذالات . لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه - أينما يوجد - من ناحية من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرؤ أنه يتملق السيرباليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراء ؟ وعلى الرغم من

(١) لأن اسمه كما سيذكر بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

ذلك . من الجائز لكاتب - يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله - أن يبين . في نظرية له . اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سيرىالى . وهو وحده الذى درسته في الصفحات التي يرمونها بالآثم . غير أن السيرىالية لا يمكن فهمها ؛ فهي مثل « بروتيه »^(١) ؛ تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة . وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصيح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغفلونها . وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ماتدل عليه هذه الأقصوصة التي يعرفها كل الناس . ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة اتضح أنها حرّضت على جريمة اغتيال . وبدأ البحث عن الآثم . وآذاك أكدت الجماعة السيرىالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ماينتج عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر مختلف عن « الآلية » كل الاختلاف . وإذا رجل ينتفض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني . وإذا الجاني ينزعج . وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه . ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذى قد حدث : حاولت القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السيرىالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم . في حدود ماحاول السيرىاليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيبونني أنى أسب الشعراء . وأجحد قيمة ماأضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة . فقد كانوا يريدون أن يفجروها . وأن يحطموا الحواجز بين الذاتى والموضوعى . وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنختتم قولنا بأن السيرىالية تدخل في فترة انطواء . وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعى . وتريد أن تنقض حجراً بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنبا القديس « توما » . حسن جداً . ولكنى أسأل : أى جمهور يحسبون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : في أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدنية الغربية ؟ لقد قالت السيرىالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة في العمال . وإنهم ليسوا - بعد - في مستوى التأثير بها . والوقائع تصوها . فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقض ذلك . كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يدمروا في عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التي لازالت فيها . وهذا ما أردت أن أقيم الدليل عليه .

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نيتون ، ورث على أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً مايسأل عما سيقع ، ولكى يهرب ممن يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

[٧] التي تكون خصائصها - على الأخص - منذ مائة سنة . بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد «بريفو» ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية . ولكنها الأبيقورية^(١) التي راجعها وأصلحها «ألان فورنييه» .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن «مالرو» ولا عن «سانت إكزوبري» ، فذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً في السن ولكن . حين احتجنا - لكي نكتشف أنفسنا - إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل في الاعتراف - منذ كتابه الأول - بأننا كنا في حرب . كما كان له نفس الفضل في خلق أداب حرب . في حين كان السيراليون . وحتى «دربو» يكرسون جهدهم في أدب سلم ؛ وأما الثاني [سانت إكزوبري] فإنه عارض الذاتية وهذوء التأمل السلبي لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يخل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ - في نهاية هذا الفصل - أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، البطولة ، والخلق والعمل ، والتملك والوجود . وحين أقول : «نحن» : أعتقد نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أقول إنني أتحدث عنها^(٢) .

[١٠] ماذا يفعل «كامو» و«مالرو» و«كوستلر» و«روسية»^(٣) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فال مخلوقات التي يصورونها في أدبهم إما في قمة السلطة وإما في السجن الانفرادي [الزنازات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب الملذات والراحة والحياة البهيجة ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والافتنان في اختيار أنواع النعمة . وهذا المعنى نسبته إلى «أبيقور» خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) أى عن «سانت إكزوبري» و«مالرو» .

(٣) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعنى في قصصه بتصوير المقومات الأساسية للمجتمع الحديث ، في ظواهره الجديدة المهددة ، وفي مأساته التي يعيشها الإنسان الحديث في فترة الحرب الماضية ، ومن كتبه : «عالم المعسكرات» و«أيام موتنا» .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى بغياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها فى خير وضع للكشف عن عقبي الأمر سلفاً ، إما لأن فى يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقوم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعاليها أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هي العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعى يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخليطنا عن تخيل راوية يعرف كل شئ ، نحملنا التبعة فى وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها ، ويراد بذلك إدخال هذا القارئ فى أنواع الوعى كما يدخل فى طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجزنا إلى إقرار واقعية ثالثة هي الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، فى نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتحقيق فوق هذا الشعور ، آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر فى صحيفة ، فإن القارئ يشب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجوياً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إشارتنا تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعاليماً . وآنذاك ، نجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فنياً كي يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة - أى الحكاية بضمير الغائب التى تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات فى

حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث - مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . وبقينا . يمكن أن يزعم المرء - منطقياً - أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاهداً ، هو وعي القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حيناً يرى . وتحفظ القصة - بالنسبة له - ببراءة كبراءة غابة عذراء ، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان يقولون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا . بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا معكوس القصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ، فلو أنهم قبضوا على « إلوار »^(١) أو على « موريالك » ، لكان ذلك أكثر شؤماً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهمل بالحرية . وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة . لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يأتي هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسلبيتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن - بعد - معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : أرض الرجال .

[١٥] مثل « همنجواي » ، مثلاً في قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ »^(٢) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامة . ولكن هذا التحسن . على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذيع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، في جريدة الكفاح Combat) ، في ٢٧/٤/١٩٤٧ (« من أندر النادر أن أجد قهوة أشربها . أو أن أجد من لفائف الدخان مايكفيني . وغداً لن

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سيرالياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة - وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلق » (١٩١٧) و « عاصمة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة المباشرة » (١٩٣٢) و « الأيدي الحرة » (١٩٣٧) .

(٢) هي قصة الكاتب « إرنست همنجواي » والقصة مترجمة إلى العربية .

أصبح زبدا على ما آكل من خبز . والفوسفور الذى يعوزنى ينكلف نفقات باهظة عند الصيدليين . . . منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لى خمس عمليات خطيرة . وستجرى لى عملية سادسة أخطر منها فى هذه الأيام . ولأنى كاتب . لست ممن يخوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل . . . ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوقى التافهة فى التأليف . . . وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى . . . وأين «جمعية رجال الأدب» و«صندوق ادخار الآداب» ؟ الجمعية الأولى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهدى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك . . . لئمر بذلك عابرين »

[١٧] ولكن باستثناء «الكتاب» الكاثوليكين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فسأتحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لأجد صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق «الوجودى» . حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية - تشف فى شكلها الحاضر - عن تحلل البرجوازية ، وأصلها برجوازى . ولكن إذا استطاع هذا التحليل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازى . أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للرؤية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة «هوجو» ؛ وفى فترة أحدث . نشروا أعمال «جيونو»^(١) الأدبية فى بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة «بريفو» ومعاصريه المخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف لحياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : «الراية» (١٩٢٩) و «القطيع الكبير» فى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و «جندى المدفعية فوق السطح» فى حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ - ومسرحيته الرعوية : «تأثر الحب» (١٩٣١) أى الزارع .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان . وخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ؛ فأين هم ؟ إن الذين أحس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعي . وهم الذين يشتدون في الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » . بما لها من سلطة الحرمان ، لاتزال تتدخل في الحب والصداقة ، في حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطؤهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهورى » . ضد الديمقراطية ، وضد الاشتراكية . يجند في أعضائه قدماء الفاشيين وقدماء الغلاة في التعاون مع العدو . وقدماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهورى » . فإذا كنت ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عند « هيجل » أى افتراض الضرورة ؛ وكذلك السرياليون الذين هم جبريون . قال لى يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : (« الذباب » التي تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أورسطس » . خنت - أنت - نفسك وختنتنا بكتابك - : « الوجود والعدم » كما ختنتنا بإخفاقك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية) . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهمي تحرير . وهذا ما أريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعباد كل الاستعباد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً في استخدامه ؟ والحجة باقية . ففي عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودى . وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكو . وتنشر الصحف احتجاجه . ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حراً في رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى . هو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر - دون تحيز - وجهتى النظر . وبعد ؛ فكل الأمريكيين أحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف - ومائة غيرها - دون اعتقاد بوجوب الاخبار سلفاً بالمعنى الذى يضيفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها - شأنها شأن الروح - من نوع ماسميته في مكان آخر : « الكلية المسلوقة الكلية » (الكلية المجزأة) .

[٢٦] يبدو لي أن قصة « الطاعون » ^(١) التي ظهرت حديثاً لألبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التي تذيب - في الوحدة العضوية لأسطورة واحدة - كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

(١) La Peste قصة ألبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهي في ظاهرها السطحي وصف رائع لمدينة أصيبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لموقف الإنسان في المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعاني . وقد حولها مؤلفهما إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت عام ١٩٤٨ .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٣ ...	مقدمة المترجم
٧ ...	مقدمة المؤلف
٩ ...	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٣٥ ...	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٠ ...	الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟
٦٤ ...	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني
٦٥ ...	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٣٨ ...	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٤٣ ...	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٢٣٨ ...	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

رقم الإيداع ١٧٦٦/١٩٩٠

الترقيم الدولي × - ٠٣٤٣ - ٨ - ٩٧٧

مطابع نهضة مصر

مطابق نهضة مصر